Bertolt Brecht 1931

COLEÇÃO TEATRO

BRECHT:
dos males, o menor

um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões

martin esslin

tradução de Barbara Heliodora

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES -
BIBLIOTECA
11213

ZAHAR EDITORES
Rio de Janeiro

Coleção
Eudinyr Fraga

Título original
Brecht: a choice of evils

Traduzido da edição publicada em 1963 por
EYRE & SPOTTISWOODE, de Londres, Inglaterra.

Copyright © 1959 by Martin Esslin

Proibida a reprodução total ou parcial deste livro,
salvo as citações nos veículos de comunicação.

capa

Eliane Stephan

Ilustração da capa baseada na foto:
A Ópera dos Três Tostões
Theater am Schiffbauerdamm Berlim, 1928 (estréia absoluta)

1979

Direitos para a língua portuguesa adquiridos por
ZAHAR EDITORES
Caixa Postal 207, ZC-00, Rio
que se reservam a propriedade desta versão

Impresso no Brasil

ÍNDICE

Introdução . . . 9

PRIMEIRA PARTE: O Homem

I De Ausburgo a Berlim (1898-1942) . . . 17
II Berlim (1924-1933) . . . 37
III Exílio (1933-1948) . . . 74
IV Berlim Oriental (1948-1956) . . . 97

SEGUNDA PARTE: O Artista

V O Poeta: A Linguagem de Brecht e suas Fontes . . 115
VI O Teatro Brechtiano — sua Teoria e **Prática** . . . 131

TERCEIRA PARTE: Os Perigos do Engajamento

VII Brecht e os Comunistas . . . 159
VIII Os Comunistas e Brecht . . . 208

QUARTA PARTE: O Verdadeiro Brecht

IX Os Usos do Engajamento . . . 235
X Razão versus Instinto . . . 247
XI O Mundo de Brecht . . . 265

QUINTA PARTE: Para Referência

Seção A: Breve Cronologia da Vida de Brecht . . . 277
Seção B: Lista Descritiva das Obras de Brecht . . . 281
Poemas . . . 281

Peças e Outras Obras Teatrais 285
Prosa Narrativa 314
Ensaios e Escritos Teóricos 319
Livros Modelos 321
Publicações Várias 322
Filmes 322

Seção C: Bibliografia 325
Livros sobre Brecht 327
Artigos e Referências a Brecht 328

NOTA SOBRE A TRADUÇÃO

Para a tradução dos títulos das obras de Brecht foi adotado o seguinte critério: as peças já montadas no Brasil, ou cujos títulos em português já são consagrados, são mencionadas por esses mesmos títulos. Peças não-traduzidas e de modo geral desconhecidas entre nós levam uma tradução do título entre parênteses quando mencionadas pela primeira vez e são posteriormente mencionadas com o título no original. Como na seção intitulada "Lista Descritiva das Obras de Brecht" há uma relação completa das peças com seus títulos em alemão seguidos de tradução, qualquer dúvida poderá ser desfeita por uma referência a essa mesma lista.

A exemplo do que fez Martin Esslin no original, não foram buscadas traduções poéticas dos poemas de Brecht. Foram feitas traduções literais dos textos, pois Esslin considera que de qualquer modo a poesia de Brecht perde grandemente em tradução e, para os objetivos deste livro, é mais importante transcrever o que ele disse com um máximo de fidelidade às palavras usadas. Não houve, portanto, qualquer intenção de traduzir poesia como poesia.

A tradução dos títulos de artigos russos foi feita segundo a tradução para o inglês que aparece em Esslin.

B.H.

INTRODUÇÃO

Há muito pouca dúvida de que Brecht seja um dos escritores mais significativos deste século.

A literatura alemã, ao contrário da francesa, da italiana, da russa pré-revolucionária, ou da escandinava, é de modo geral tão alheia ao gosto e às convenções estéticas do mundo de língua inglesa que é muito raro que sua influência seja sentida. Entretanto, ocasionalmente um autor que escreve em alemão se impõe e deixa marca permanente: assim foi com Kafka e assim foi com Brecht. Sua influência sobre o teatro possivelmente será tão forte quanto a de Kafka sobre o romance.

É uma influência que já deixou sua marca e fê-lo muito antes que se mencionasse o nome de Brecht. As primeiras peças de Auden e Isherwood, bem como bom número dos poemas de suas fases de esquerda, devem claramente muita coisa a Brecht. E, numa esfera inteiramente diversa, o musical americano contemporâneo, com sua mescla de objetivos sérios no diálogo com canções de cunho inteiramente popular, deriva-se até certo ponto das experiências realizadas por Brecht em *A Ópera dos Três Tostões.*

Este primeiro impacto, anônimo e não-reconhecido, das idéias de Brecht, foi seguido, após um intervalo, por uma segunda onda de influência, mais direta, que se irradiava do próprio teatro de Brecht em Berlim Oriental, aquele onde teve a oportunidade de demonstrar toda a gama de sua capacidade. Sua fama como reformador do palco foi trazida à Europa Ocidental pelos que visitavam Berlim e resultou nas triunfais visitas do Berliner Ensemble a Paris e Londres. O nome de Brecht tornou-se universalmente conhecido, moeda corrente da crítica teatral. Suas teorias passaram a ser citadas em defesa de uma multidão de causas contraditórias. E sua adesão ao regime comunista da Alemanha Oriental só servia para complicar ainda mais as coisas. Diziam uns que sua grandeza como diretor, com o apoio dos subsídios de um governo comunista, provava a superioridade cultural do lado Oriental, enquanto que outros o condenavam dizendo que era um propagandista comunista, não podendo portanto ser um grande artista.

Porém o caso de Brecht desafia tais simplismos. É muito mais complexo do que isso e constitui um paradoxo curioso: Brecht era comunista e também um grande poeta. Mas, enquanto que o Ocidente apreciava a sua poesia e desconfiava do seu comunismo, os comunistas exploravam suas convicções políticas mas olhavam de través para seus objetivos e suas realizações artísticos. Para compreendermos tal paradoxo é necessário não só examinar as opiniões proclamadas de Brecht, sua formação e suas obras, mas também sujeitá-las a uma análise objetiva, crítica.

Este livro procura apresentar a um público de língua inglesa um estudo fatual, mas no entanto crítico, da personalidade artística de Brecht. Não constitui primordialmente uma biografia, pois ainda não chegou o momento para uma história completa da vida de Brecht. Ele morreu em 1956. Grande parte do material essencial a um relato pleno de seu destino pessoal ainda não estará a nosso alcance por muito tempo: sua vida foi rica em ligações amorosas e em disputas amargas. A maior parte dos documentos relativos a umas e outras ainda não pode ser aberta a um estudo minucioso. Porém o suficiente é conhecido a respeito da *persona* pública de Brecht, não só pelo que é lembrado pelos muitos que o conheceram na Europa e na América, mas também como pelo que facilmente é encontrado em jornais, revistas e reminiscências várias do período. E mais ainda se pode deduzir a respeito de sua personalidade e a maneira pela qual ela funcionava, de suas poesias e de suas peças. É possível, portanto, compor um retrato bastante bem circunstanciado do seu caráter e dos principais acontecimentos de sua vida, que bastará para elucidar alguns dos aspectos mais perturbadores da personalidade colorida e contraditória de Brecht.

A importância de Brecht, além disso, transcende sua significação como dramatista, poeta, ou personalidade divertida. Ele é, acima de tudo, uma epítome de seu tempo: quase todas as correntes cruzadas e contradições, os dilemas morais e políticos, as tendências artísticas e literárias de nosso tempo ficam focalizados e exemplificados na vida de Brecht e suas vicissitudes. Por intermédio de seu compromisso com uma causa política, por intermédio de sua participação nas lutas pré-hitleristas da Alemanha, de sua experiência como escritor exilado tanto na Europa quanto na América, de seu mergulho de volta para a penumbra incolor mas fascinante de Berlim Oriental, Brecht esteve mais profundamente envolvido nos conflitos de sua época do que a maioria de seus contemporâneos. Suas experiências concentram e destilam os problemas básicos dessa época: a reação da geração da Primeira Grande Guerra face o colapso de toda a sua civilização; os dilemas que confronta uma personalidade sensível e apaixonada numa era de pouca fé; os perigos por que passa um artista cuja indignação em relação aos males sociais de sua sociedade impele-o para os braços das forças totalitárias; as dificuldades teóricas e práticas que encontra um escritor de gênio numa sociedade rigidamente autoritária; a escolha entre, de um lado, condições de trabalho nababescamente subvencionadas mas severamente restringidas num Estado comunista, e, por outro, as limitações que são impostas ao artista por uma sociedade livre, porém comercial. A experiência de Brecht exemplifica e ilumina todos esses problemas.

A mais perturbadora questão, no entanto, que é proposta — e em boa parte respondida — pela experiência de Brecht é a seguinte: até que ponto é possível a um grande escritor aderir a um credo tão rigidamente dogmático, tão completamente divorciado da experiência humana quanto seja a nossa variedade atual de comunismo, sem violentar o seu talento?

Uma análise do caso de Brecht situará, creio eu, esse problema sob nova luz, por apresentar o testemunho dos fatos de um caso concreto de um escritor engajado de grande porte. Ela deve ajudar a explicar o paradoxo por que o escritor comunista mais importante de sua época era virtualmente proibido na órbita comunista e, ao mesmo tempo, utilizado para impressionar os intelectuais do Ocidente com as realizações da cultura marxista.

E, finalmente, muito embora a força principal do poder poético de Brecht nasça de sua utilização altamente individual da língua alemã, é possível fazer-se uma tentativa de levantamento crítico de sua obra: sua teoria do "teatro épico", que ele próprio expôs de modo extremamente confuso e que desde então tornou-se ainda mais confusa pela ação de comentaristas fascinados pelos provocadores termos técnicos que ele inventou, pode ser resumida em linguagem simples, avaliando-se então o seu verdadeiro conteúdo e a sua significação. Os verdadeiros temas de seus escritos, que jazem por trás da superfície de engajamento e de objetivos sociais, podem ser postos à mostra e acompanhados, ao longo das estonteantes mudanças de estilo e tom da versatilíssima obra de Brecht. Isso, por sua vez, lançará nova luz sobre a personalidade do poeta e ajudará a explicar os motivos que o tornaram, de um lado, anarquista, niilista e cínico e, do outro, um ardoroso adepto das virtudes coletivas de disciplina encarnadas no comunismo marxista.

Para evitar a necessidade de cansar o leitor com longos resumos de peças, romances, contos e poemas, que interromperiam a argumentação se fossem inseridos na avaliação crítica da obra de Brecht, uma lista descritiva de seus escritos foi incluída na seção de referências que se encontra no final do livro. Ela pode ser consultada à medida que se tornar necessário, ou ser compulsada em separado e com vagar. Uma breve cronologia dos principais acontecimentos da carreira de Brecht também é ali encontrada.

As referências a livros e artigos de jornais e revistas são dadas nos rodapés, porém em alguns casos os títulos foram abreviados, como por exemplo o monumental estudo de Ernst Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933*, que é chamado apenas "Schumacher". Amplos detalhes das fontes mais importantes são fornecidos na bibliografia apresentada no final do livro.

É impossível discutir a obra de um autor importante sem citá-lo. Fazer tais citações no original alemão seria não só pedante quanto pouco cortês para com o leitor em geral. A poesia de Brecht é particularmente difícil de traduzir, porém mesmo assim as citações das mesmas são dadas em tradução. As traduções em todo o livro são de minha autoria (até mesmo as de títulos de obras, nos casos em que as formas existentes não transmitem plenamente o sentido desejado pelo autor). Não há nelas qualquer pretensão a não ser a de dar uma sugestão do sentido e do clima da passagem em questão. Os leitores que falam alemão devem consultar o original; em todos os casos há referências exatas a respeito das passagens.

Como o livro tinha por objetivo ser um estudo *crítico* de Brecht e dar uma explicação objetiva de suas convicções políticas e das complexas relações que ele manteve com o partido e as autoridades comunistas na Alemanha Oriental como resultado das mesmas, era impossível procurar contatos com sua família e colaboradores sem correr o risco de vê-los mais tarde implicados em toda sorte de constrangimentos — ou de coisa pior. Felizmente não foi necessário fazê-lo, já que toda a história pode ser contada por meio do estudo do vasto material contido em jornais e publicações oriundas da Alemanha Oriental que apresentam a história

na mais irreprochável forma "oficial". Nos casos em que foram utilizados depoimentos pessoais a respeito deste ou daquele acontecimento, isso só foi feito após cuidadosa acareação com fatos publicados ou com outras fontes independentes.

Em matéria de lembranças pessoais sou profundamente grato ao Prof. Alfred Kantorowicz, Sr. Ernest Borneman, Sr. R. A. Harrison, Sr. Melvin J. Lasky, Dr. F. Wendhousen e muitos outros.

Livros raros e outros materiais valiosos foram bondosamente postos à minha disposição por *Frau* M. Dobrozemsky, da Biblioteca Nacional de Viena, pelo Sr. Clemens Heller, Dr. C. Brinitzer, Dr. R. Weil e outros.

A Srta. A. Scherman ajudou-me a encontrar meu caminho em meio da imprensa da Alemanha Oriental e sou gratíssimo à Biblioteca Wiener, em Londres, que me deu acesso a seus arquivos de recortes de jornais, sua coleção de periódicos dos emigrados alemães entre 1933 e 1945, além de obter para mim da Alemanha algum material microfilmado.

Sou grato aos Srs. Suhrkamp, de Frankfurt-am-Mein, pela permissão para incluir no livro citações do *Tagebuch 1946-1949*, de Max Frisch.

M. E.

Primeira Parte:

O Homem

Capítulo I

DE AUSBURGO A BERLIM
(1898-1924)

> Eu, Bertolt Brecht, sou das negras florestas.
> Minha mãe levou-me, quando em seu ventre eu jazia,
> Para a cidade. E o frio das florestas
> Ficará comigo até o fim de meus dias.
>
> BRECHT, *Do pobre B.B.*

Durante toda a sua vida Brecht gostou de se retratar como representante do atormentado homem do século XX — um filho da natureza exilado no asfalto estéril e nas cidades de concreto da era industrial. Entretanto, o lugar em que ele nasceu e cresceu ficava bem longe de ser uma monstruosa megalópole.

A cidade de Ausburgo — *Augusta Vindelicorum* — fora realmente outrora um dos centros do comércio europeu. Mas isso foi há muito tempo, quando os grandes príncipes mercantes da Renascença, os Fugger e os Welser, que rivalizavam com os Medici em esplendor e eram banqueiros de reis e imperadores, ali tinham o seu quartel-general. Mas, ao tempo em que Brecht nasceu em Ausburgo, a 10 de fevereiro de 1898, ela já havia, há muito tempo perdido sua posição de um dos centros dominantes do mundo de língua alemã e se havia transformado numa cidadezinha esquecida e provinciana da Baviera, com cerca de 90.000 habitantes, uma considerável indústria têxtil, algumas fábricas de papel e uma pequena mas florescente indústria de engenharia. Porém ela ainda continuava a ser, também, a cidade-mercado à qual os agricultores das redondezas traziam seus produtos.

Era tudo muito quieto e idílico. Diz Brecht:

> Para além da casa de meu pai corria uma avenida de castanheiras ao longo da velha fossa que circundava a cidade; e para o outro lado havia a muralha da cidade, com restos de antigas fortificações. Cisnes nadavam na água que parecia um lago. As castanheiras deixavam cair folhas amarelas...[1]

Uma vez por ano os agricultores vinham divertir-se e a cidade montava um espetáculo para eles:

> Visitei muitas vezes o Herbstplaerrer ("o anunciador do outono"), uma feira anual de barraquinhas no "pequeno pátio de manobras" com a música de muitos carrosséis e "panoramas" que exibiam primários quadros de acontecimentos históricos como "O Fuzilamento do Anarquista Ferrer em Madri", ou "Nero Vendo Roma Arder", ou "Os Leões da Baviera Atacam as Defesas de Dueppel", ou "A Fuga de Carlos o Temerário após a Batalha de Morat". Lembro-me ainda do cavalo de Carlos o Temerário. Tinha enormes olhos assustados, como se sentissem o horror da situação histórica.[2]

O pai de Brecht era um cidadão respeitado e abastado, diretor-gerente de uma fábrica de papel, a mãe era filha de um funcionário público da Floresta Negra. Era um casamento misto católico-protestante e o jovem *Eugen Berthold Friedrich* Brecht foi batizado na fé protestante de sua mãe. Seria fácil especular sobre a influência desse conflito de fés em sua família na personalidade ambivalente e autocontraditória de Brecht, mas não há qualquer evidência que justifique tal dedução, a não ser pelo fato de que a sua formação protestante explica a forte influência que teve sobre ele a linguagem da Bíblia de Lutero. Quanto aos três nomes que lhe foram dados, ele mais tarde os rejeitou a todos, evitando as ressonâncias patrióticas de Eugen e Friedrich e corrigindo Berthold,

---

[1] Brecht, "Bei Durchsicht meiner ersten Stuecke", *Stuecke I* (Aufbau Verlag), pp. 12, 13.

[2] Brecht, "Bei Durchsich meiner ersten Stuecke", *Stuecke I* (Aufbau Verlag), pp. 12, 13.

conforme o capricho do momento, fosse para reduzi-lo a Bert, fosse para endurecer a sentimentalóide sílaba final — *hold* (que pode significar "adorável") e transformá-lo em Bertolt.

Era uma criança sensível e taciturna, inconformista e rebelde de forma quieta e negativa. É possível que tenha alguma significação o fato de ter sido o seu irmão mais moço quem seguiu de perto as pegadas do pai, revelando tamanho interesse pelos problemas da fabricação do papel que mais tarde chegou a tornar-se Professor de Manufatura de Papel na Universidade de Darmstadt. Mas seja como for, o próprio Brecht sempre se viu como um rebelde e um traidor de seu ambiente burguês:

Cresci como o filho
De gente abastada. Meus pais
Puseram-me um colarinho no pescoço e ensinaram-me
O hábito de ser servido
E a arte de dar ordens. Mas
Depois que eu cresci e olhei à minha volta
Não gostei da gente da minha própria classe

. . . .

E deixei minha própria classe e me uni
À gente comum...[3]

Há uma sugestão num dos contos mais tardios de Brecht[4] de que sua revolta contra a respeitabilidade de seus pais poderia ter sido inspirada no exemplo de sua avó: aos setenta e dois anos, quando o marido morreu, essa senhora chocou repentinamente a família ao abandonar as cacetes e limitadoras convenções da pequena-burguesia respeitável, para passar a associar-se a toda espécie de gente esquisita e não muito respeitável. O desprezo pela respeitabilidade sob todas as formas, bem como um anseio forte e largamente não-realizado pela companhia de gente "plebéia", sem dúvida tornaram-se um dos aspectos dominantes de toda a vida e personalidade de Brecht.

Tanto do lado do pai quanto do da mãe, os antepassados de Brecht haviam sido camponeses espertos e cabeçudos, de Baden. Seus amigos atribuíram muitas vezes sua atitude calculista, matreira e indireta, tanto em relação a assuntos intelectuais quanto de negócios, ao fato de descender de uma longa linhagem de gente do campo sonsa e desconfiada, com sua arraigada desconfiança da esperta gente da cidade e seu ceticismo em relação a tudo que possa parecer altissonante ou pomposo. O terror de Brecht ao sentimental e à frase torneada, seu amor à ironia e à paródia, bem como sua fé tão freqüentemente proclamada na sabedoria da covardia podem ter suas origens em seu manhoso sangue camponês. Que ele já era mestre dessa maneira oblíqua, dialética, em seus primeiros anos, fica evidenciado numa história freqüentemente narrada a respeito da qual tenho o testemunho de um de seus colegas de escola:

---

[3] Brecht, "Verjagt mit gutem Grund", *Hundert Gedichte,* Alemanha Oriental, 1951, p. 298.

[4] Brecht, "Die Unwuerdige Greisin" ("A Velha Indigna"), em *Kalendergeschichten.*

> Para Brecht e um de seus colegas muita coisa dependia do sucesso que alcançassem nas provas de final de semestre em Francês e Latim, respectivamente. Mas o Francês de Brecht era tão fraco quanto o Latim de seu amigo e ambos os exames foram devolvidos com inúmeras correções em tinta vermelha — e notas más. O amigo de Brecht tentou salvar a situação apagando alguns dos erros corrigidos, inserindo no local versões corretas e queixando-se ao mestre de Latim que sua prova recebera nota excessivamente baixa. Mas o mestre de Latim segurou o papel contra a luz, verificou imediatamente que estava adulterado e o estratagema do menino fracassou miseravelmente. O plano do próprio Brecht foi muito mais sutil: ele distribuiu liberalmente novas marcas vermelhas por locais em que sua tradução estava perfeitamente correta, depois dirigiu-se ao mestre de Francês e, com muito tato e humildade, fez algumas perguntas sobre algumas das correções. O mestre ficou muito embaraçado por ter, por distração, marcado como erradas algumas frases perfeitamente corretas, pediu desculpas e apressou-se a aumentar consideravelmente a nota de Brecht.[5]

Sempre rebelde, asseverava Brecht que em sua fase escolar aprendera mais por oposição do que por emulação. Como ele mesmo disse:

> O colégio elementar caceteou-me durante quatro anos. Durante meus nove anos no Realgymnasium de Ausburgo não conseguí transmitir qualquer educação verdadeira a meus professores. Meu senso de lazer e de independência foi incansavelmente estimulado por eles. ... Por excessos em toda sorte de esporte, adquiri uma espécie de doença cardíaca que me introduziu nos mistérios da metafísica...[6]

Tinha Brecht dezesseis anos quando estourou a Primeira Guerra Mundial, e ele não custou muito a ficar em dificuldades com as autoridades de seu Realgymnasium por expressar convicções violentamente pacifistas num ensaio sobre o tema de *"Dulce et decorum est pro patria mori..."* Só a interferência de um professor que argumentava que a guerra devia ter transtornado completamente a mente daquele menino tão sensível é que o salvou da expulsão. Nessa altura, ele já contribuía ocasionalmente com críticas literárias e poemas para um jornal local, sob o pseudônimo de "Berthold Eugen". O jornalista que o ajudou a ver publicados esses primeiros trabalhos mais tarde o descreveria como "um rapaz tímido, reservado, que só conseguia falar depois que conseguia dar corda no relógio que tinha dentro de si".[7]

É impossível que na companhia de seus colegas de classe ele fosse tão incapaz de se expressar, pois tornou-se o centro de um círculo de amigos fiéis que lhe seriam leais para o resto da vida, principalmente Caspar Neher, o eminente pintor e cenógrafo cujo trabalho sempre foi intimamente associado ao de Brecht.

Em 1916, ele deixou a escola e mudou-se para Munique, onde começou a estudar Medicina e Ciência na universidade. Após alguns semestres, porém, teve de interromper os estudos. Estavam em guerra, e ele foi convocado. Sendo estudante de Medicina, tornou-se atendente num hospital militar.

Não há dúvida de que esse foi um dos acontecimentos decisivos de sua vida.

> Fui mobilizado na guerra (contou ele a Sergei Tretyakov) e fui lotado num hospital. Eu pensava ferimentos, aplicava iodo, dava clisteres, realizava transfusões de sangue. Se o médico me ordenava "Corte uma perna, Brecht!", eu respondia: "Sim, Excelência!", e cortava a perna. Se me diziam: "Faça uma trepanação!", eu abria o crânio do homem e brin-

---

[5] Narrado por Herbert Ihering em "Der Volksdramatiker", *Sinn und Form*, Primeiro Número Especial de Brecht, 1949, p. 5.

[6] Brecht numa carta a Herbert Ihering (1922), publicada em *Sinn und Form*, 1958/I, p. 31.

[7] Wilhelm Bruestle, "Wie ich Brecht entdecke", *Neue Zeitung*, Munique, 27-11-1948. Citado por Schumacher, p. 26.

> cava com seu cérebro. Vi como remendavam os homens a fim de mandá-los de volta para a frente o mais depressa possível.[8]

Ver seres humanos sendo assim retalhados e ter de fazer parte desse sanguinolento trabalho foi uma experiência traumatizante que deixou traços permanentes na personalidade e na obra de Brecht: sua poesia é torturada por imagens de corpos desmembrados; um pacifismo fanático tornou-se a base de todo o seu pensamento político, e sua atitude implacavelmente violenta nasce claramente da raiva impotente do observador que não pode fazer nada e que anseia por infligir o mesmo e cruel tratamento a todos aqueles que considerava responsáveis por tais mutilações insensatas; mesmo a ostensiva exibição de dureza por parte de Brecht mais tarde em sua vida, a nauseada rejeição de tudo que mesmo de longe cheirasse a bons sentimentos, fossem religiosos ou patrióticos, pode ser considerada como uma reação de uma mente basicamente terna e delicada, abalada até o seu âmago pelo puro horror a viver num mundo no qual se permite a existência de tais sofrimentos. Tivesse sido, ou não, religioso num sentido convencional, o gritante cinismo de sua *persona* pública nos últimos anos de sua vida é muito claramente a máscara de alguém cuja fé foi estraçalhada e decidiu enfrentar o mundo em seus próprios termos desumanos.

Tal é a experiência que existe por trás do primeiro poema caracteristicamente brechtiano, *A Lenda do Soldado Morto*, uma balada sobre um cadáver que é exumado e solenemente proclamado apto para o serviço militar, no quinto ano da guerra, porque o *Kaiser* precisa de mais bucha para canhão:

Deitaram-lhe um conhaque goela abaixo
Para dar ao corpo podre alguma vida;
Dois fortes enfermeiros agarraram os seus braços
E sua esposa, meio despida.

Porque o corpo podre fedia
Na frente um padre pulava
E sacudindo sobre ele muito incenso
O fedor da morte disfarçava.[9]

---

[8] Sergei Tretyakov, "Bert Brecht", *Literatura Internacional*, Moscou, maio, 1937.

[9] Brecht, "Legende vom Toten Soldaten", *Hauspostille*, Berlim, 1927, p. 127.

E assim o soldado morto é desfilado pelas ruas em solene procissão:

Ia na frente o rataplã da banda
Tocando um dobrado muito brabo.
O soldado, como o figurino manda,
Sacudia as pernas desde o rabo.[10]

A vontade de chocar, de ser o mais grosseiro possível, é por demais clara. Mas também o é a fé destruída que existe por trás do desafio e do desespero:

Era tanta gente que ele nem se via
Da multidão em volta, soltando vivas!
Do alto, pode ser que fosse visto:
Mas lá, a não ser astros, não há nada.[11]

Quando veio a revolução em novembro de 1918, que foi seguida por um breve momento de comunismo na Baviera, Brecht entregou-se de corpo e alma ao partido revolucionário, como disse ele ao público do Kremlin quando lhe foi outorgado o Prêmio Stalin da Paz:

> Eu tinha... vinte anos quando vi os reflexos da grande fogueira (da Revolução Russa) na minha própria cidade natal. Eu era atendente num hospital militar de Ausburgo. Os quartéis e até mesmo os hospitais militares tendo sido evacuados, a velha cidade repentinamente inundou-se de gente nova, que vinha em bandos das redondezas...[12]

Vinte anos antes, ele havia relatado o mesmo episódio de forma menos idealizada a Sergei Tretyakov:

> Eu era membro do Comitê Revolucionário de Ausburgo. O hospital era a única unidade militar da cidade. Ele elegeu-me... Não podíamos nos orgulhar de um só Guarda Vermelho. Não tivemos tempo de baixar um só decreto ou de nacionalizar um só banco ou de fechar uma só igreja. Depois

---

[10] *Ibid.*

[11] *Ibid.*, p. 129.

[12] Brecht, Discurso ao receber o Prêmio Stalin (mais tarde Lênin) da Paz, Moscou, 1955, *Versuche 15*, p. 146.

> de dois dias, as tropas do General Epp entraram na cidade, a caminho de Munique. Um dos membros do comitê revolucionário escondeu-se em minha casa até conseguir fugir.[13]

Em breve, todo esse episódio revolucionário já havia sido esquecido. Brecht voltou à vida boêmia de um estudante de Medicina em Munique. Já tinha começado a escrever peças. Muito caracteristicamente, sua primeira tentativa nasceu de sua fúria contra uma peça já existente, *Der Einsame* ("O Solitário"), que havia sido publicada em 1917, de autoria de Hanns Johst (que mais tarde tornou-se o principal poeta da Alemanha nazista). Trata-se de uma biografia dramática do poeta alemão Grabbe, que era um pária e um bêbado, porém um gênio. Brecht, ao discutir essa peça com seu colega de colégio George Pfanzelt, criticou o falso idealismo e o sentimentalismo com que Johst apresentou a vida de um personagem dissoluto. Desafiado a fazer melhor, apostou com Pfanzelt que escreveria uma peça melhor sobre o mesmo tema em quatro dias. E escreveu. Sua peça, *Baal,* também conta a história de um poeta, um marginal anti-social que seduz mulheres, depois as abandona às piores desgraças e acaba por matar seu melhor amigo num acesso de ciúme homossexual reminiscente do ataque de Verlaine contra Rimbaud. A peça é precedida por uma balada orgíaca no estilo da *Lenda do Soldado Morto. Baal* é uma eclosão selvagem e extravagante na tradição do *Woyzeck* de Buechner, que muito embora seja episódica e desorganizada, é carregada por uma torrente de poderosas imagens que trazem a incontestável marca do gênio.

Brecht sabia que *Baal* tinha muito poucas possibilidades de ser montada, de modo que logo escreveu outra peça, tendo em vista as condições do momento. Lion Feuchtwanger, o romancista, dramatista e homem de letras, que a essa época tinha trinta e cinco anos e já era autor consagrado, conta como Brecht veio procurá-lo com sua peça:

> No início do ano de 1918, pouco depois do início da chamada Revolução Alemã, um homem muito jovem veio ao meu apartamento em Munique, magro, mal barbeado e de aparência desmazelada. Parecia andar grudado às paredes, falava em dialeto suábio, tinha escrito uma peça, e se chamava Bertolt Brecht. A peça intitulava-se *Spartakus.* Ao contrário da maioria dos jovens autores que, ao entregar um manuscrito a alguém, têm o hábito de apontar para seus corações sangrando, como se deles tivesse acabado de ser arrancada a peça, esse jovem fez questão de frisar que só escrevera o seu *Spartakus* com o fito de ganhar dinheiro.[14]

Feuchtwanger leu a peça, que era a respeito de um soldado que voltara da guerra e se envolvera nos tumultos revolucionários do levante "Spartakus" de Berlim. E ficou impressionado.

> Telefonei... ao jovem desmazelado e perguntei-lhe por que me havia mentido; não era possível que houvesse escrito aquela peça apenas por necessidade material. E nessa altura o jovem autor tornou-se muito violento e dialético, quase até ao ponto da incoerência, e declarou que em verdade só havia escrito a peça por causa do dinheiro; mas tinha outra peça, que era realmente boa, e que podia trazê-la para mim. Trouxe-a. Chamava-se *Baal...* e verfiquei que se tratava de uma obra ainda mais selvagem e extravagante, mas realmente esplêndida.[15]

Feuchtwanger, que era quatorze anos mais velho do que Brecht, ajudou-o com suas peças, e *Spartakus,* reintitulada *Trommeln in der Nacht (Tambores na Noite),* mais tarde tornou-se o primeiro sucesso teatral de Brecht.

Porém isso já foi quase quatro anos mais tarde. Nesse meio tempo, Brecht levava a vida de um estudante que ia gradualmente deslizando para o mundo do teatro e da literatura, um mundo de cafés e tavernas inundados de fumaça, de conversas sem fim e de muita dissipação. Brecht cantava *A Balada de Baal* ou *A Lenda do Soldado Morto* nas tavernas e nos cafés, acompanhando-se com um violão ou com um banjo, e esgoelando os versos com sua voz aguda. Às vezes, algum veterano sobrevivente da guerra com tendências patrióticas se ofendia com os sentimentos expressados na balada a respeito do soldado morto, e o jovem poeta levava uma surra.

Porém nesse mundo ele também travou alguns conhecimentos interessantes. Peter Suhrkamp, que se tornou seu amigo e, mais tarde, seu editor, narra como conheceu Brecht numa taverna rural da Baviera, a cantar suas baladas para um grupo de cocheiros e carreteiros.[16] E o estranho poeta vagabundo também exercia certo fascínio sobre as mulheres quando cantava suas baladas. Em seu romance *Erfolg*, Feuchtwanger descreve o jovem Brecht, mal disfarçado como Kaspar Proeckl, um desenhista de automóveis, como capaz de fascinar as mulheres com suas peculiaridades:

---

[13] Sergei Tretyakov, "Bert Brecht", *Literatura Internacional,* Moscou, maio de 1937.

[14] L. Feuchtwanger, "Bertolt Brecht, dargestellt fuer Englaender", *Die Weltbuehne,* Berlim, 4-9-1928.

[15] *Ibid.*

> É claro que o sujeito estava sempre barbado. Mas a maneira pela qual deixava o cabelo crescer por cima da testa tinha uma espécie de coquetismo ingênuo. Ele cheirava a soldados em marcha. Nem era de esperar que seu senso de humor malicioso e angular fosse o que se recomenda para as mulheres. Havia em torno dele um incontestável odor de revolução. Evidentemente o segredo estava em seu modo de cantar suas rudes baladas. Quando as cantava, com sua voz estridente, as mulheres desmaiavam. . .[17]

E o colega de Brecht de colégio e escola de Medicina, Otto Muellereisert diria mais tarde a respeito do modo de cantar de Brecht: "Era assim que ele apanhava noventa por cento de suas mulheres".[18]

Os tempos eram inquietos e os costumes violentos. Nos altos e baixos das revoluções e contra-revoluções, a política muitas vezes metia-se entre amigos. Uma história, mais tarde narrada por Muellereisert, mostra que apesar de sua violenta posição de extrema esquerda, Brecht retinha sua própria e especial variedade de senso de humor sardônico: certo dia Muellereisert resolveu unir-se a um dos grupos de tropas irregulares de direita (o *Freikorps*) que perturbavam os exércitos aliados na Alemanha naquela época. E escreveu a Brecht a respeito. Brecht, indignado, respondeu que a amizade entre eles estava terminada e que ele nem sequer compareceria ao enterro se Muellereisert fosse morto. Mas uma semana mais tarde mandou outra carta: havia mudado de idéia porque a estupidez, afinal de contas, não é razão suficiente para um divórcio. Chegara à conclusão de que compareceria ao enterro. Muellereisert nunca entrou para o *Freikorps*.

---

[16] Peter Suhrkamp, "Introdução a Brecht, *Gedichte und Lieder*", Berlim e Frankfurt, 1956, p. 5.
[17] L Feuchtwanger, *Erfolg*, Berlim, 1930, vol. I, p 179.
[18] *Der Spiegel*, Hamburgo, 13-9-1950.

Em outubro de 1919, enquanto continuava seus estudos e sua existência boêmia em Munique, Brecht começou a viajar regularmente para Ausburgo, para exercer as funções de crítico teatral do *Der Volkswille*, o porta-voz local do Partido Socialista Independente, de extrema esquerda. Suas críticas distinguem-se principalmente por sua grosseria:

> O homem que alugou o Teatro Municipal de Ausburgo para ser sua vaca leiteira sabe hoje, depois de tantos anos, tanto a respeito de literatura quanto um maquinista sabe de Geografia. . .[19]

Esta pequena citação constitui um exemplo típico de seu espírito maroto. O pessoal do teatro protestou em carta aberta contra o tom de tais críticas — com o único proveito de ser repreendido em termos ainda mais rudes. E Brecht continuou a torturar a administração e os atores dessa miserável (e sem dúvida péssima) companhia provinciana até o início de 1921.

A essa altura os estudos de Medicina já haviam sido abandonados e Brecht havia finalmente entrado para o mundo do teatro, na mesma função em que a maioria dos jovens dramatistas do mundo de língua alemã começa a ganhar a vida, isto é, como *Dramaturg*. Tal cargo, que não existe no teatro anglo-saxônico (nem tampouco no brasileiro), combina a atividade de dramatista residente de uma companhia com a de adaptador de peças, leitor de textos e orientador literário da empresa, bem como com a de redator das notas de programa e a de relações públicas. Brecht tornou-se um dos *Dramaturgen* do Kammerspiele de Munique, cujo empresário, Otto Falckenberg, ficara impressionado com as peças que lera, e estava pensando em montar *Trommeln in der Nacht*. Mas ao mesmo tempo que trabalhava para Falckenberg, Brecht estava também tentando colocar suas peças em outros teatros, encontrar um editor e talvez até mesmo conseguir penetrar na capital do teatro alemão, Berlim.

Durante o decurso de 1921, foi várias vezes a Berlim para esse fim e lá, no início de 1922, conheceu Arnolt Bronnen.

Bronnen é uma das figuras mais extraordinárias e controvertidas da literatura alemã contemporânea: filho de um mestre-escola judeu-austríaco chamado Bronner, ficou famoso como um dos líderes do movimento expressionista, porém mais tarde abandonou os amigos esquerdistas e colocou seu considerável talento a serviço dos nazistas — tendo estabelecido sua pureza racial conseguindo que a mãe declarasse num tribunal que ele não era filho do marido dela. Perto do final da Segunda Guerra Mundial, entrou para um movimento antinazista subterrâneo, tornou-se comunista, foi por algum tempo burgomestre de uma aldeia nas montanhas e mudou-se para a Alemanha Oriental quando as tropas soviéticas deixaram a Áustria.

---

[19] Brecht, escrevendo no *Volkswille*, Ausburgo, 13-10-1920. Transcrito em *Sinn und Form*, Segundo Número Especial de Brecht, 1957, p. 220.

Em 1922, Bronnen estava tentando fazer sua carreira de autor enquanto trabalhava como balconista numa grande loja de Berlim. E dele temos a descrição da tarde em que, no apartamento do escritor e jornalista Otto Zarek, que o havia convidado para tomar chá e conhecer alguns amigos literatos, deixara a sala para explorar o vasto apartamento:

> De um dos cômodos ouvi música tocada num violão... Entrei. Estava um tanto escuro; a princípio só me foi possível ouvir uma voz rouquenha.... Então vi o cantor: era um jovem esquálido de vinte e quatro anos, com óculos de aro de metal e um cabelo desarrumado que lhe caía sobre a testa. Encarei-o. Fiquei como que magnetizado. Senti uma sensação que talvez só seja provada por seres humanos muito solitários: a de me ver repentinamente confrontado com o homem em toda a riqueza de sua existência. Ele cantou, falou, leu alto e, embora houvesse quatro outros jovens na sala, eu não os vi. Só conseguia olhar para esse único jovem. Mais tarde Otto Zarek me disse que seu nome era Bert Brecht.[20]

Dentro de pouco tempo, Brecht e Bronnen eram grandes amigos. A peça de Bronnen, *Vatermord (Parricídio* — que outro título poderia ter a primeira peça de Bronnen?), vinha de ser aceita por Moritz Seeler, o pioneiro do drama expressionista que dirigia um teatro experimental, que funcionava de tarde, chamado Junge Buehne. Brecht insistia que era o único homem capaz de dirigir a peça de Bronnen. Este concordou. Brecht, porém, estava de tal modo subnutrido que caiu gravemente doente e teve de ser internado num hospital. Bronnen procurou ajudá-lo na medida em que o permitiam seus próprios parcos recursos e com a maior impaciência aguardou até que ele estivesse suficientemente recuperado para iniciar os ensaios.

Seeler havia contratado dois artistas de alta qualidade para os papéis principais — Heinrich George e Agnes Straub. E os dois, que já eram famosos, ficaram horrorizados quando aquele jovem diretor com um horrendo sotaque bávaro começou a atirar-lhes torrentes de invectiva obscena. A peça de Bronnen havia sido escrita no estilo explosivo e declamatório dos expressionistas, porém Brecht queria dirigi-la num tom quieto e realista. Mesmo nessa primeira fase ele já odiava os exibicionismos barulhentos e emocionais no teatro. Os artistas insistiam que o texto exigia tais explosões, até que chegou o dia em que Heinrich George atirou longe seu texto com tanta força que foi cair na décima quinta fila da platéia e Agnes Straub teve de ser carregada em prantos. A estréia mundial de *Vatermord* foi cancelada. Brecht congratulou-se com Bronnen: "Com esses atores, não havia a menor possibilidade de sucesso".

Brecht voltou para Munique, tendo plagiado, segundo Bronnen, parte do seu nome: Bronnen havia endurecido seu nome de batismo Arnold usando a forma mais arcaica e autêntica de Arnolt, e foi isso, diz ele, que deu a Brecht a idéia de transformar seu próprio nome Berthold em Bertolt. Enquanto a peça de Bronnen estava sendo apresentada em Frankfurt e dirigida por outro diretor mais diplomata em Berlim, também *Trommeln in der Nacht* de Brecht deveria ter sua estréia mundial. Numa carta datada de 22 de setembro de 1922, Brecht convidava o influente crítico berlinense Herbert Ihering para vir a Munique para a estréia

> que terá lugar no dia 29 de setembro (sexta-feira). Sei muito bem que estou pedindo muito, porém para mim muita coisa depende desse acontecimento. Desde que se parou de fazer experiências em Berlim que se tornou extremamente difícil conseguir uma crítica decente justamente no momento em que mais se necessita dela.[21]

A estréia no Kammerspiele foi um sucesso enorme. O público foi recebido por faixas onde se lia "NÃO OLHE TUDO TÃO ROMANTICAMENTE" ou "CADA HOMEM SE SENTE MELHOR DENTRO DE SUA PRÓPRIA PELE" e viu a ação desenrolar-se num ambiente não-realista com uma vista da cidade aparecendo por trás de biombos que sugeriam as paredes de uma sala, onde o soldado Kragler tomava a decisão de casar com sua noiva de segunda mão e dar as costas à revolução, enquanto que ao alto brilhava uma lua vermelha que parecia uma lanterna chinesa.

---

[20] *Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll,* Hamburgo, 1954, pp. 97-8.

[21] Carta de Brecht a Ihering, *Sinn und Form* 1958/I, p. 29.

Ihering *foi* a Munique. Sua crítica no *Berliner Boersen-Courier* era entusiástica e brilhantemente perceptiva:

> O poeta de vinte e quatro anos Bert Brecht mudou do dia para a noite a fisionomia da Alemanha. Com Bert Brecht um novo tom, uma nova melodia, uma nova visão entraram em nossos tempos... Brecht está impregnado, em seus nervos, em seu sangue, do horror de sua época. Esse horror cria uma atmosfera pálida, uma meia-luz, em torno dos homens e das coisas. ... Brecht sente fisicamente o caos e a pútrida decadência dos tempos. Donde a inigualável força de suas imagens. Esta linguagem pode ser sentida na língua, no paladar, nos nossos ouvidos, em nossa espinha.... Ela é brutalmente sensual e melancolicamente terna. Ela contém malícia e uma tristeza sem fim, um espírito amargo e um lirismo plangente...[22]

Acontece que Ihering é que devia julgar em 1922 o Prêmio Kleist, que era anualmente outorgado ao melhor talento dramático jovem. A princípio era sua intenção dividir o prêmio entre Bronnen e Brecht, porém afinal decidiu concedê-lo apenas a Brecht. A reputação deste como um dramatista promissor estava estabelecida.

Porém o caminho do sucesso estava longe de ser suave. O principal teatro da Alemanha, o Deutsches Theater, de Reinhardt, estava planejando montar *Tambores na Noite* em dezembro de 1922. Brecht voltou para Berlim e se empanturrou com o número ilimitado de pãezinhos que a cadeia Aschinger de restaurantes servia até mesmo com o mais barato de seus pratos. Ele poupava de tal modo seu dinheiro que Bronnen tinha a maior dificuldade em convencê-lo de tomar um bonde ocasionalmente. Resistia a tais tentações salientando que a extravagância geralmente termina em miséria: "A viagem de bonde pode terminar na vala comum", dizia ele. [23]

---

[22] Herbert Ihering, "Der Dramatiker Bert Brecht", *Berliner Boersen-Courier*, 5-10-1922. Transcrito em *Sinn und Form*, Segundo Número Especial de Brecht, 1957, pp. 230-1.

[23] Bronnen, *op. cit.*, p. 110.

O próprio grande Max Reinhardt ficou tão fascinado com a peça de Brecht que durante três semanas compareceu pessoalmente a todos os ensaios de *Tambores na Noite*, silenciosamente sentado no fundo do teatro. Porém houve dificuldades com a distribuição e a cenografia, e Brecht discordava largamente de Felix Hollaender, que estava dirigindo o teatro para Reinhardt nessa época. E o resultado foi que *Tambores na Noite* foi um fracasso em Berlim. Brecht escreveu a Ihering de Munique:

> E assim Hollaender assassinou os *Tambores*. Que coração negro tem aquele homem em seu peito. Deus o julgará. O que será profundamente desagradável para ele. Mas eu também o julgarei. O que será ainda muito mais desagradável.[24]

Em Munique o Teatro Estadual estava a ponto de montar outra peça de Brecht: *Im Dickicht* (mais tarde reintitulada *Im Dickicht der Staedte, Na Selva das Cidades*). Essa curiosa peça, com sua "ação sem motivo" que prenuncia Beckett, Ionesco ou Adamov, deixou atônita a platéia ao ser apresentada em 1923. Enquanto que a primeira obra de Brecht, *Baal,* que teve a sua primeira apresentação num palco em Leipzig, em dezembro, causava verdadeiro escândalo. Um crítico chamou a peça de "banho de lama", acrescendo: "Teria sido mais sábio e mais de bom gosto que o teatro municipal houvesse deixado esse *tour de force* infantil para aqueles que gostam de ler coisas desse gênero, e poupado a nós, a Brecht, e ao próprio teatro, essa noitada selvagem."[25]

Sem se deixar derrotar, Brecht já estava trabalhando numa nova peça. Seu contrato com o Kammerspiele de Munique também exigia que ele dirigisse. Foi-lhe pedido que realizasse *Macbeth,* porém ele julgou que tal tarefa estava além de suas possibilidades. Decidiu então fazer uma tentativa com um dramatista elisabetano menor e escolheu o *Edward II,* de Marlowe. Mas, como não gostou da tradução existente, começou a fazer uma adaptação própria. Lion Feuchtwanger ajudou-o em seu trabalho: Brecht levava-lhe sua versão e Feuchtwanger ajustava a construção ou tornava mais rude o verso quando este se tornava por demais suave. No final, a peça, muito embora seguindo com bastante fidelidade o enredo de Marlowe, havia se transformado numa obra inteiramente original por causa de sua forma e linguagem inusitadas. O que resultou foi uma peça-crônica com muito de balada, no estilo ingênuo dos quadros históricos que Brecht havia visto nos "panoramas" da feira de Ausburgo. O próprio Brecht dirigiu *Edward II,* que teve sua estréia em março de 1924. Sob muitos aspectos essa foi também a estréia de Brecht no "teatro épico": era uma produção ingenuamente sofisticada, porém altamente estilizada. Anos mais tarde, Brecht costumava contar a história das dificuldades que teve com uma cena de batalha. Ele havia pedido conselhos a todo mundo, chegando finalmente a Karl Valentin, o famoso palhaço das cervejarias de Munique, a quem muito admirava como um artista popular de singela profundidade. "O que é que os soldados fazem numa batalha?", perguntou ele ao magérrimo e quixotesco cômico. Respondeu Valentin: "Sentem medo." E por isso Brecht fez com que seus soldados aparecessem na batalha com os rostos pintados de branco. E a cena produziu efeito inolvidável.

---

[24] Carta escrita por Brecht a Ihering, datada de fevereiro de 1923. *Sinn und Form,* 1958/I, p. 32.

[25] *Leipziger Neueste Nachrichten,* 10-12-1923. Citado por Schumacher, p. 42.

A personalidade artística de Brecht já estava claramente formada nesses remotos dias de Munique e Berlim: ele era exatamente o oposto da idéia alemã convencional de um poeta — era tudo menos o individualista introvertido a tecer suas obras com a sagrada essência de sua personalidade no solitário segredo de alguma água-furtada. Ao contrário, era um ser coletivo, sempre no centro de uma multidão, pedindo conselhos e aceitando-os de quem quer que fosse que estivesse pronto a fornecê-los. Mesmo quando jazia, em estado de total colapso, num leito da Santa Casa da Misericórdia em Berlim, Brecht (segundo Bronnen) não estava nunca só, mas "sempre em meio a um turbilhão de cabeças, entre as quais a sua sempre se destacava..."[26] Bronnen descreve o método de trabalho de Brecht como sendo baseado num princípio de total relaxamento:

> confortavelmente fumando seu charuto, Brecht andava pela sala ouvindo os argumentos e contra-argumentos de dúzias de pessoas, dizia piadas, porém mantinha-se inabalavelmente preso à sua linha mestra de trabalho. Ele trabalhava seu pensamento até que, magnificamente formulado, pudesse ditá-lo ao público em miniatura formado por seus auxiliares onipresentes.[27]

Como não considerava seu trabalho como a emanação de alguma experiência metafísica, mas como produto de tentativas e erros, Brecht estava sempre pronto a corrigir e emendar seus escritos. Segundo Feuchtwanger

> ele reescreve seu trabalho inúmeras vezes, em vinte, trinta versões diversas que possam corresponder às necessidades do mais insignificante dos teatros de província. E não dá a mínima atenção ao fato de uma obra estar terminada. Mesmo que tenha sido publicada dez vezes, a última versão sempre acaba sendo a penúltima. Ele é o desespero dos editores e dos diretores. Se alguma incoerência interior chama a sua atenção, não hesita em atirar fora o trabalho de um ano inteiro, mas, por outro lado, não perderia um só minuto na correção de algum gritante erro de plausibilidade exterior. Isso deixa a cargo do diretor, de seu secretário, ou de qualquer ilustre desconhecido.[28]

Bernhard Reich, que trabalhou com Brecht no Kammerspiele de Munique, confirma que tal atitude estendia-se a seu trabalho de diretor:

> Se o diretor Brecht gostava de um ator, o ator tinha de ter maior destaque. O poeta Brecht imediatamente tirava do bolso um papel e escrevia texto novo para o ator. O diretor Brecht descobria que a intenção do autor não podia, na prática, ser realizada no palco. E com isso o poeta Brecht chegava na manhã seguinte com um texto reescrito e mudado. À medida que se aproximavam os ensaios gerais, Brecht ia ficando cada vez mais ocupado, entregando aos atores, de seu lugar na platéia, páginas inteiras de texto novo...[29]

A capacidade de reunir à sua volta um círculo atesta o gênio de Brecht para a amizade: é notável como, a partir de seus colegas do primário em Ausburgo, todos aqueles a quem dedicou sua amizade permaneceram seus amigos sinceros até o fim, muitas vezes apesar de desavenças políticas e da barreira Ocidente-Oriente. E, no entanto, esse mesmo jovem leve e magro, desmazelado e barbado, com seus óculos baratos de aros de aço, seu casaco e boné de couro, e sua grosseria, aterrorizava ao ponto do desespero algumas outras pessoas, parecendo-lhes um personagem sinistro, mal-humorado, duro e repugnante. Essa dualidade da personalidade de Brecht era evidente até mesmo a seus amigos. A primeira edição de *Hauspostille* contém um desenho de Brecht por seu amigo Caspar Neher. Abaixo está uma reveladora inscrição composta no latim de meia-tigela de um colegial:

---

[26] Bronnen, *op. cit.*, p. 98.

[27] *Ibid.*, p. 109.

[28] L. Feuchtwanger, "Bertolt Brecht, dargestellt fuer Englaender", *Die Weltbuehne,* Berlim, 4-9-1928.

[29] Bernhard Reich, "Erinnerungen an den jungen Brecht", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957, p. 432.

> *Iste erat Hydatopyranthropos / vivens Augustis Vindelicorum / per unum saeculum / 1898-1998 / ... / major nisi Himalaya tamen certe Monte Blanco / Caput Benevolentiae Integritatis / semper aequam servans mentem / pueris puellisque amicus / inimicis terror....*

Esse tocante tributo, com seus votos para que ele pudesse viver cem anos e sua insistência na natureza amigável e na integridade de Brecht, bem como em sua amizade por meninos e meninas, reconhece a contradição interior de sua natureza ao dar-lhe o rótulo *Hydatopyranthropos* — um homem composto de água e fogo — e proclamá-lo o terror de seus inimigos.

Feuchtwanger, que era seu grande amigo e que havia trabalhado com ele, modelou segundo Brecht o personagem do desenhista de automóveis Kaspar Proeckl, em seu longo romance *Erfolg*. Esse retrato revela as camadas mais profundas da personalidade de Brecht que haviam sido tão terrivelmente magoadas por suas experiências do tempo da guerra.

Que Brecht havia sido o modelo para Proeckl foi publicamente reconhecido por todo mundo quando passagens do romance foram ligadas a um retrato radiofônico de Brecht transmitido em dezembro de 1930. É significativo que Feuchtwanger tenha feito de Proeckl não um poeta mas um engenheiro, o desenhista de um carro popular. Com isso ele expressava a atitude de Brecht em relação à arte como sendo uma espécie de engenharia mental. Proeckl, como Brecht, é falador, no entanto permanece sempre reticente a respeito de sua própria personalidade e de seus pensamentos.

> ... ele havia elaborado para si mesmo uma teoria, segundo a qual só falava às pessoas que conhecia a respeito de *seus* problemas nunca a respeito dos dele mesmo, ou sobre assuntos gerais. Pois as pessoas de um modo geral só são bem informadas a respeito de suas próprias atividades, e só a respeito dessas é possível aprender delas alguma coisa de útil....[30]

Porém por trás dessa atitude severamente racional de Proeckl/Brecht jaz um substrato de sentimento. As pessoas não sabem, diz Proeckl a si mesmo num momento de tensão emocional, "o quanto lhes custa suprimir o sentimento por meio da clara e dura racionalidade".[31] E outro personagem do livro insiste que Proeckl/Brecht foi coagido a um estado mental coletivista, social, por certas deficiências profundas dentro de si mesmo:

> Que você tenha sido envolvido pelo comunismo... deve-se ao fato de ter sido, desde o nascimento, singularmente deficiente em instintos sociais. O que para os outros é uma questão de naturalidade, de instinto... o avassala por sua novidade, por sua fachada científica. Você é uma pobre criatura. É incapaz de se transportar pelo sentimento para dentro de outras pessoas; e é por isso que fica tentando obter as coisas por meios artificiais... E acima de tudo você é um puritano. Faltam a você os mais importantes órgãos humanos: sentidos capazes de prazer e coração caridoso.[32]

Tal ponto de vista — que no romance é expressado por um personagem com uma forte distorção emocional — pode ser injusto para com Proeckl/Brecht, porém revela um lado de sua natureza: uma pessoa basicamente terna, levada a suprimir suas emoções, a parecer dura e racional, um ser humano tão profundamente ferido que ficou com medo de se envolver nos sentimentos alheios, e que conseqüentemente parece ser incapaz de simpatia — e de empatia. Tudo isso é altamente relevante para a compreensão do caráter complexo do jovem Brecht; afinal, toda a teoria do "teatro épico" é baseada na rejeição da empatia e do envolvimento emocional do público com os personagens apresentados no palco

---

[30] Feuchtwanger, *Erfolg*, Berlim, 1930, vol. I, p. 170.
[31] *Ibid.*, vol. II, p. 266.
[32] *Op. cit.*, vol. I, 422-3.

O jovem Brecht era na verdade "composto de fogo e água", uma pilha de contradições aparentes: solitário, quase que incapaz de transmitir suas emoções mais profundas — e no entanto constantemente rodeado por um círculo de amigos, admiradores e colaboradores; um sensual e um Don Juan — e no entanto um puritano que parecia incapaz de um verdadeiro prazer sensual; uma figura feia e desmazelada para alguns — e enormemente atraente para outros, homens e mulheres; a própria essência da cortesia, do tato e da amizade para alguns — intoleravelmente rude e repugnante para outros...

No romance de Feuchtwanger, que apresenta um largo panorama da vida e da sociedade de Munique antes do primeiro *putsch* de Hitler em novembro de 1923, o jovem engenheiro de automóveis Proeckl finalmente deixa Munique — por Moscou . Na vida real, também Brecht deixou Munique após o primeiro *putsch* de cervejaria. Mas *ele* foi para Berlim.

Capítulo II

BERLIM
(1924-1933)

> **Para as cidades eu vim no tempo das desordens...**
>
> BRECHT, *An die Nachgeborenen*

Berlim sempre havia atraído Brecht, pois era realmente a megalópole moderna que ele tanto gostava de odiar; a vasta pilha de pedra, concreto e asfalto de que falam tantos de seus poemas, e na qual o homem se perde como que numa floresta; é o efervescente caldeirão de luxúria, avareza e corrupção que para ele sintetizava o mundo do século XX: terrível, condenado — e magnífico. Como nos mostra uma das cartas que escreveu a Bronnen por volta de 1923,[1] Brecht havia dado a Berlim o apelido de "Mahagonny", de modo que fica bem claro que Mahagonny, a cidade cuja ascensão e queda ele escolheu para tema de uma ópera, representa Berlim. E na verdade a mítica cidade de pioneiros de Mahagonny, um tortuoso amontoado de bordéis e bares situado em algum lugar entre a Califórnia de 1849 e o Alasca da corrida de ouro no Klondike, na qual tudo pode ser conquistado com dinheiro e onde o único crime capital é a falta do mesmo, parece-nos um símbolo muito adequado para a Berlim de meados dos anos vinte e do início dos trinta.

---

[1] *Arnold Bronnen gibt zu Protokoll*, Hamburgo, 1954, p. 117.

Berlim era o lugar onde um jovem com a ambição ilimitada de Brecht tinha de abrir caminho para ficar famoso e adquirir influência. E Brecht queria essa influência. Segundo Bernhard Reich, nesse tempo Brecht

> acreditava que tinha que construir para si mesmo uma rede de seguidores e adeptos que deveria cobrir toda a Alemanha, gente que trabalharia por uma nova arte teatral em posições-chave — em teatros, em editoras, em jornais. Ele se via como chefe desse bando.[2]

O teatro alemão só podia ser transformado e renovado a partir de seu centro — e o centro do teatro alemão era sem dúvida Berlim.

Brecht mudou-se para Berlim em fins de 1924. Sua peça *Im Dickicht* estava programada para apresentação no Deutsches Theater em outubro daquele ano, e o *Eduardo II* deveria seguir-se no Teatro Estadual da Prússia em dezembro. Além do mais, havia conseguido um emprego de *Dramaturg* no Deutsches Theater, que tinha dinheiro bastante para empregar um certo número desses conselheiros literários. Carl Zuckmayer, que era um dos colegas de Brecht nesse ofício, relatou como ele próprio, naquele inverno triste e faminto de pós-inflação, ia todas as manhãs ao escritório com o único objetivo de apanhar a pilha de carvão que os empregados deixavam para o fogão, entupir com ela a sua pasta e sair novamente, sob o olhar de aprovação do porteiro, que ficava muito impressionado com a quantidade de trabalho que o *Herr Dramaturg* carregava diariamente para casa em sua pasta que parecia que ia estourar. Quanto a Brecht —

> ele raramente aparecia e quando o fazia era sempre vestido em seu casaco de couro que lhe dava a aparência de uma mistura de motorista de caminhão e seminarista jesuíta. Exigia que lhe fossem dados amplos poderes para que pudesse amoldar todo o repertório segundo suas próprias idéias e também para rebatizar os teatros Reinhardt de "teatros épicos fumantes". Era de opinião de que as pessoas ficariam mais inclinadas a pensar se lhes fosse permitido fumar no teatro. Como tais exigências não haviam sido aceitas, passou a limitar sua atividade a aparições ocasionais para receber seu salário.[3]

---

[2] Bernhard Reich, "Erinnerungen an den jungen Brecht", *Sinn und Form*, Segundo Número Especial de Brecht, 1957, p. 434.

Porém, com energia infinitamente maior, afundou-se na imensa atividade dos projetos e contraprojetos, discussões sem fim, tramas e contratramas do mundo teatral e literário de Berlim.

O teatro berlinense nessa época era dominado por três grandes diretores: Reinhardt, que havia criado um estilo próprio, muito colorido, que era uma mistura de realismo e romantismo, mas que, volta e meia, procurava novos horizontes para conquistar. Então fazia monumentais espetáculos em circos ou salas de proporções gigantescas, ou montagens ao ar livre que ocupavam toda uma cidade, como foi o caso de *Todomundo* no Festival de Salzburgo. Leopold Jessner, no Staatstheater (Teatro Estadual da Prússia), era o expoente do expressionismo aplicado aos clássicos. Suas produções eram altamente estilizadas e sempre construídas em torno de enormes escadarias. E finalmente havia o teatro radicalmente de esquerda, de *agitprop*, de Erwin Piscator, que considerava o palco acima de tudo como um instrumento para a mobilização das massas. Piscator buscava um teatro imediato, altamente político. Relegava o autor a uma posição menor e muitas vezes contentava-se em compilar suas produções a partir de reportagens jornalísticas ou de documentários. Piscator montava tais espetáculos num palco construtivista e usava gráficos estatísticos, letreiros explicativos, diapositivos de fotografias e documentos, noticiários cinematográficos e trechos de filmes documentários para apresentar os condicionamentos sociológicos e políticos da peça, enquanto que a "lição" propagandística era deduzida do espetáculo por coros falados ou cantados, situados no palco ou no auditório, a fim de envolver o espectador inevitavelmente na ação. Seu objetivo era um teatro político, tecnológico — e *épico*. Com este último termo queria dizer um drama que seria totalmente diverso da costumeira peça "bem feita". Seria uma espécie de conferência ilustrada ou de reportagem jornalística a respeito de um tema político ou social, de construção solta, à maneira de uma "revista" séria: uma seqüência de números musicais, esquetes, filmes, declamações, muitas vezes ligados por um ou mais narradores.

Piscator dirigiu a primeira peça jamais rotulada de "drama épico": *Fahnen (Bandeiras)*, de Alfons Paquet, uma dramatização do julgamento dos anarquistas de Chicago em 1886. Nessa produção, que marcou o início da administração de Piscator no Volksbuehne em 1924, as fotografias das figuras históricas que apareciam na peça eram projetadas numa tela durante o prólogo e, após cada cena, um comentário escrito sobre a ação aparecia em dois painéis colocados em cada lado do palco. Afirmava Piscator que "de certo modo, *Fahnen* representava o primeiro drama marxista e a produção a primeira tentativa de pôr em evidência as forças materialistas que motivam a ação...."[4]

---

[3] C. Zuckmayer, "Drei Jahre", em *Theaterstadt Berlin, Ein Almanach*, org. por Herbert Ihering, Berlim, 1948, pp. 87-9.

Não pode haver dúvida de que as subseqüentes teorias de Brecht sobre o "teatro épico" foram largamente influenciadas pela concepção de Piscator. Brecht também queria um drama científico, marxista, com uma construção livre que tornasse possível a explicação dos dados sociais e históricos mais amplos da peça — e "ficava furioso quando essa sua invenção era explicada como sendo reflexo de uma falta de sentido de construção dramática"[5] — e para isso também utilizava cartazes e painéis, canções e coros. Porém, enquanto Piscator emprestava muito pouca importância a valores puramente literários, Brecht colocava grande ênfase nos aspectos poéticos de tal drama. E assim, embora Brecht se tenha transformado num íntimo colaborador de Piscator, e embora tenha trabalhado em muitas adaptações de peças para o seu teatro e os dois discutissem muitos projetos conjuntos, Piscator nunca experimentou montar uma das peças do próprio Brecht.

Tanto as tentativas de Brecht quanto as de Piscator em favor de um teatro moderno e marxista, incidentalmente, eram encaradas com muita desconfiança pelo Partido Comunista, cujos interesses estavam procurando servir. Brecht teve suas próprias dificuldades com o partido, das quais trataremos em outro ponto deste livro.[6] E quanto a Piscator — quando o "realismo socialista" se tornou o credo estético dominante na Rússia — sua teoria e prática foram rejeitadas pelos comunistas e classificadas de aberrações formalistas não menos odiosas do que as do teatro Proletkult de Kerzhentsev na União Soviética.

Se Reinhardt, Jessner e Piscator formavam o núcleo artístico do teatro berlinense da época, em torno deles girava um calidoscópio de nomes menores, que variavam desde os *boulevardiers* comerciais vulgares, que montavam farsas baratas, comédias de costumes, ou espetáculos musicais — os mascates de operetas, como os chamava Brecht — até os jovens lutadores vanguardistas, talentosos ou não, financiados ou não, que estavam tentando alcançar posições de destaque. A concorrência era intensa, e o tom era nitidamente violento. Brigas e escândalos, iradas acusações e réplicas, tudo isso estava na ordem do dia. No outono de 1924, Brecht foi acusado de plágio. Alguém havia descoberto que uma série de linhas de *Dickicht* era constituída por uma tradução alemã de *Une Saison en Enfer*, de Rimbaud. Brecht exonerou-se de qualquer culpa ao demonstrar que as linhas em questão apareciam entre aspas no texto e eram ditas realmente como citações pelo personagem. Mas esta não foi a última acusação de plágio que teve de rebater. Noutra ocasião, círculos de direita tentaram organizar contra ele uma ação por blasfêmia por causa de um poema de Natal de sua autoria no qual ficava posta em dúvida a divindade de Jesus. Consta que o promotor público chegou mesmo a ter tal matéria em sua agenda, mas enquanto que o amigo de Brecht, o pintor e caricaturista George Grosz, que havia mostrado um Cristo crucificado usando máscara contra gases, foi levado a julgamento, a questão com Brecht nunca chegou aos tribunais. Mas Brecht atacava tanto quanto se defendia. Ele e Bronnen revidaram violentamente os golpes de seu principal oponente crítico: Alfred Kerr, o decano dos críticos berlinenses, que escrevia suas requintadas opiniões no *Berliner Tageblatt*. Kerr, que também era poeta, acreditava apaixonadamente no "belo" (categoria esta inteiramente rejeitada e detestada por Brecht), e nunca perdia oportunidade para expressar sua repulsa por iconoclastas dramáticos e exibicionistas baratos tais como Brecht e Bronnen. Quando a peça de Bronnen *Die Katalaunische Schlacht (A Matança Catalã)* recebeu uma crítica desfavorável de Kerr, Brecht replicou num poema que comparava Kerr aos que se opunham às estradas de ferro ao tempo de sua invenção, fazendo-lhes objeções porque "elas não têm rabos e não comem aveia.... Quem jamais viu uma locomotiva produzir bosta de cavalo?" Mas, se Kerr o atacava convictamente, o outro crítico mais importante de Berlim, Herbert Ihering, que o descobrira, apoiava Brecht entusiasticamente no *Berliner Boersen-Courier*.

As brigas e os escândalos de modo algum ficavam restritos às colunas dos jornais. Quando o *Baal* de Brecht chegou aos palcos de Berlim em 1926, o público da noite de estréia, cônscio da reputação da peça de ser coisa forte e escandalosa, estava tenso

---

[4] E. Piscator, *Das Politische Theater*, Berlim, 1929, p. 57.

[5] Feuchtwanger, "Bertolt Brecht, dargestellt fuer Englaender", *Die Weltbuehne*, 4-9-1928.

[6] Ver Capítulo VII.

de expectativa. Uma testemunha ocular descreveu como foi repentino o estalar da tempestade:

> O público assoviava, guinchava, vaiava, aplaudia. A atriz que, por acaso, estava sozinha no palco, pulou para cima do piano e começou a martelar as notas com os pés, enquanto cantava *"Allons enfants de la patrie!"* O barulho se tornou ensurdecedor... e não amainou enquanto os instigadores do escândalo não ficaram inteiramente exaustos. De repente, tudo ficou novamente calmo. A única coisa que ainda se ouviu foi o comentário que vinha de uma das galerias: "Você não está *realmente* chocado, está só fingindo...", seguido pelo estrepitoso ruído de um rosto sendo esbofeteado. Nessa altura, começaram os aplausos, que aumentaram até um clímax e depois disso o espetáculo continuou....[7]

Algumas semanas mais tarde, Brecht já era o centro de outro escândalo. A Ópera Estadual de Dresden estava produzindo a *Forza del Destino* de Verdi com um libreto inteiramente novo do poeta Franz Werfel. Todos achavam que isso seria um acontecimento na história da ópera e, para marcá-lo, ficou resolvido que seriam convidados representantes da nova geração da literatura alemã. Brecht, Bronnen e o romancista Alfred Doeblin foram escolhidos para tal honra e, muito orgulhosos, viajaram os três para Dresden, no Sul, para esquentarem-se ao sol do sucesso e ler trechos de suas próprias obras numa matinê especial organizada pela Ópera Estadual de Dresden para a manhã seguinte à estréia da *Forza del Destino*. Mas, quando os três emissários da nova geração chegaram aos escritórios dos Teatros Estaduais Saxões, os burocratas locais os trataram de forma um tanto desdenhosa, entregando-lhes três bilhetes para localidades bem no lado da galeria superior. E nem sequer foram convidados para a recepção oficial que seria realizada após o espetáculo. Os três jovens autores ficaram petrificados. Mas depois, solenemente, rasgaram seus bilhetes e colocaram os pedaços num envelope a ser entregue ao *Herr General-intendant* dos Teatros Estaduais Saxões. Depois do que se retiraram e não foram mais vistos nessa noite. Na manhã seguinte, quando estavam saindo do hotel para tomar o trem de volta para Berlim, chegaram solícitos, vários emissários das autoridades locais, a pedir desculpas pelo erro da véspera, e a implorar que não os deixassem em situação dificílima, pois o público que lotava o teatro aguardava com impaciência que os três aparecessem.

---

[7] Hans Henny Jahnn, "Vom armen B.B.", *Sinn und Form*, Segundo Número Especial de Brecht, 1957, p. 425.

> O delicado e bondoso Alfred Doeblin (diz Bronnen em suas memórias) tomou-se imediatamente de piedade por aqueles eunucos... Brecht já se tinha libertado de sua fúria por meio de uma pequena balada alegórica que escrevera, e observava os acontecimentos com soberano desdém. Só eu é que ainda fervia de raiva, e continuei a ferver enquanto nós éramos triunfalmente carregados para o teatro...[8]

A matinê começou bastante bem. Doeblin leu trechos de suas obras em tom calmo e durante muito tempo. Brecht recitou sua balada a respeito do incidente, que contava que três deuses haviam sido convidados para ir à cidade de Alibi junto ao rio Alibe (Elba), para honrar o grande Alea (*alea* significa dados, e dados em alemão é *Wuerfel,* que sugere Werfel), porém

quando chegaram só havia a chuva
Para recebê-los...[9]

e quando entraram no grande salão da cidade

Viram que suas cadeiras ficavam
Onde se penduram os casacos e se cozem os ovos podres.[10]...

E nem sequer uma migalha caiu da mesa do grande Alea, e ao fim de tudo foi necessário implorar aos deuses para que não afogassem a cidade com uma vasta enchente. Esse poema foi ouvido em silêncio já que o público não compreendia as alusões, e Brecht passou então a ler algumas de suas outras obras. Depois chegou a vez de Bronnen, que era conhecido pela facilidade com que perdia a cabeça. Um dos burocratas saxões ficou tão apavorado com o que pudesse acontecer que lhe segredou ao ouvido: "Se você ficar quieto nós montamos sua próxima peça!" Tal tentativa de suborno enfureceu Bronnen de tal modo que ele começou uma violenta e obscena diatribe contra a maneira pela qual tinha sido tratado. A confusão que se seguiu, segundo testemunhas oculares, foi indescritível.

---

[8] *Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll,* Hamburgo, 1954, pp. 158-9.

[9] Brecht, "Matinée in Dresden", *Berliner Boersen-Courier*, 23-3-1926. Transcrito em Hans Meyer, "Gelegenheitsdichtung des jungen Brecht", *Sinn und Form*, 1958/II, p. 287.

[10] *Ibid.*

O poema de Brecht sobre os três deuses tornou-se o germe que, muito mais tarde, floresceria transformando-se nos três deuses de *A Alma Boa de Se-Tzuan*.

Não pode haver dúvida de que Brecht se deleitava enormemente com tais escândalos. Não gostava da atmosfera estética e polida da sociedade educada e respeitável, e sua vontade era que o teatro se assemelhasse mais a uma arena esportiva. Elaborou essa idéia numa série de artigos, fazendo comparações que eram bem mais favoráveis ao entusiasmo autêntico e ao conhecimento técnico que se pode encontrar nos acontecimentos esportivos do que às reações mornas e despreparadas das platéias teatrais. Porém é claro que uma nova espécie de teatro tornava necessários uma nova espécie de peça e um novo tipo de edifício.

> No tipo velho de teatro (dizia Brecht em 1926) estamos tão deslocados para apresentar nossas peças quanto estaria Jack Dempsey para exibir seu virtuosismo numa briga de taverna, na qual alguém o poria a nocaute arrebentando-lhe a cabeça com uma cadeira...[11]

Para mostrar seu desdém pelo afetado mundo dos intelectuais, Brecht buscava a companhia de boxeadores e de corredores de bicicleta. Paul Samson-Koerner, o campeão alemão dos pesos-leves, tornou-se seu amigo e companheiro constante. Em julho de 1926, Brecht anunciou que estava escrevendo a biografia de Samson-Koerner; e quando o filme da luta Dempsey-Tunney de 1926 foi exibido num cinema de Berlim o espetáculo foi precedido por um poema de Brecht declamado pelo conhecido ator Fritz Kortner.[12]

A rejeição por Brecht da atitude excessivamente refinada do esteta em favor de uma atitude barulhenta e esportiva levou a outro escândalo do qual foi o protagonista. No outono de 1926, uma importante revista literária convidou Brecht para servir de juiz num concurso de poesia que estava organizando. Brecht aceitou, e quatrocentos jovens poetas submeteram suas obras. Em fevereiro de 1927, Brecht anunciou o resultado. Declarava-se incapaz de conceder o prêmio a quem quer que fosse porque lhe parecia que nenhum dos poemas apresentados poderia ser de qualquer utilidade para ninguém — e em seu ponto de vista a poesia tinha de ter alguma utilidade prática.

> A poesia (dizia ele no relatório sobre o concurso) por certo tem de ser capaz de ser examinada do ponto de vista de seu valor prático... Todos os grandes poemas têm tido o valor de um documento, têm mostrado como o seu autor, um ser humano significativo, se expressava.[13]

Os jovens poetas que haviam tomado parte no concurso, entretanto, se haviam revelado não mais do que espécimes decadentes e desinteressantes da juventude contemporânea

> sem cujo contato (declarava Brecht rudemente) eu teria passado muito bem... O que temos aqui, ainda uma vez, são essas criaturas quietas, gentis, sonhadoras, aquele segmento da *burguesia* gasta com o qual não tenho o menor desejo de manter qualquer contato...[14]

E assim, tendo se recusado a premiar, ou mesmo sequer a publicar, qualquer dos delicadamente sensíveis poemas que haviam sido inscritos, para mostrar o que *era* que ele queria dizer quando falava de utilidade prática para a poesia, Brecht publicou um poema que não tinha entrado no concurso: tratava-se de uma versalhada primária e ingênua em honra ao herói ciclista do momento, Reggie MacNamara, que ele havia encontrado num jornal de ciclismo. Seu título (em tradução) era: *He! He! O Homem de Ferro.*

É fácil imaginar a celeuma criada por tal decisão e pelo propositado insulto implícito na escolha do poema publicado. Brecht foi acusado de toda espécie de motivos desonestos para agir assim e, acima de tudo, de inveja e ciúme diante do talento superior dos poetas a quem deveria ter julgado. Defensores empertigados dos mais sagrados valores da literatura alemã condenaram-no por querer desmoralizar deliberadamente as tradições refinadas e respeitáveis do patrimônio poético da nação e por querer rebaixá-lo até o nível das quadrinhas vulgares dos cômicos das feiras. Tal reação, naturalmente, era exatamente a que Brecht buscava. Destruir os valores existentes de sentimento fossilizado era bem o seu objetivo, e sua divisa era *Épatez les Bourgeois*!

---

[11] Elisabeth Hauptmann, "Notizen ueber Brechts Arbeit 1926", *Sinn und Form*, Segundo Número Especial de Brecht, 1957, p. 241.

[12] PEM, *Heimweh nach dem Kurfuerstendamm*, Berlim, 1952, p. 205.

[13] Brecht, "Kurzer Bericht ueber 400 (Vierhundert) Junge Lyriker, *Die Literarische Welt*, Berlim, 4-2-1927.

[14] *Ibid.*

E no entanto representantes de uma tradição mais antiga e mais refinada das letras — e dos costumes — reconheceram a importância de Brecht desde os primeiros instantes. Um de seus adeptos mais antigos dentre esses foi Hugo von Hofmannsthal, o delicado e aristocrático escritor de versos requintadamente melancólicos, autor de *Der Rosenkavalier* e outras comédias vienenses de construção igualmente delicada. "Ele tinha Brecht em alto conceito e até mesmo o admirava de um certo modo, porém falava dele... como de uma pessoa algo sinistra..."[15]

Hofmannsthal até escreveu um prólogo dramático para o espetáculo de *Baal* pelo estúdio experimental do teatro no Josephstadt em Viena a 21 de março de 1926. Essa pequena e encantadora obra, que se transformou numa raridade bibliográfica, mostra membros da companhia discutindo a estranha peça nova que estão a ponto de representar. Cada um dos atores aparece como si mesmo. Oscar Homolka, que se tornou mais tarde famoso em Hollywood e Londres, e que interpretava Baal nesse espetáculo, era o porta-voz da nova dramaturgia:

> Uma peça como esta representa a última palavra em unidade dramática. Não se trata mais de uma porção de palavras espertamente encontradas e trabalhadas que foram grudadas a uma trama espertamente elaborada. O gesto e a palavra tornaram-se uma só coisa. As forças que estavam contidas na alma extravasam e criam uma nova espécie de espaço de vida que elas preenchem por si mesmas.[16]

Por trás dessa delicada caricatura da linguagem exuberante e grandiloqüente do *Baal* de Brecht, Hofmannsthal confessa, com um gesto de divertida resignação, que na nova era que está a ponto de nascer todo o conceito de caráter e da sagrada integridade e unidade da personalidade humana terá de ser abandonado — no palco tanto quanto na vida real:

> Nosso tempo não foi redimido; e sabem do que é que ele quer ser redimido?... Do indivíduo... Nossa época geme pesadamente sob o peso desse filho do século XVI que o século XIX alimentou até torná-lo monstruosamente grande... Somos forças anônimas. Potencialidades da alma. A individualidade é um arabesco do qual nos descartamos... Eu chegaria mesmo a asseverar que todos os ponderosos acontecimentos que temos testemunhado nos últimos doze anos não passam de um modo canhestro e prolongado de se enterrar o conceito do indivíduo europeu no túmulo que ele preparou para si mesmo...[17]

E assim com um gesto que, embora deprecatório, reconhecia a importância do jovem, e com um sorriso que, embora sardônico e irônico, tinha também um leve traço de terror, Hofmannsthal apresentava ao público vienense o dramatista da nova era violenta das forças impessoais e coletivistas.

Apesar das brigas e dos escândalos e de outras tantas atividades que não serviam para nada a não ser para desperdiçar tempo, Brecht trabalhava com surpreendente energia durante esses anos. Ele havia adquirido uma secretária que se tornou muito mais do que uma secretária para ele: Elisabeth Hauptmann, co-autora de muitas de suas peças e uma amiga leal até mesmo para além do túmulo. Algumas notas de seu diário de 1926 que foram publicadas mostram-nos Brecht não só escrevendo contos — principalmente para ganhar dinheiro — mas também dando os toques finais em sua comédia *Mann ist Mann* (*Um Homem é um Homem*) antes da estréia da mesma em Darmstadt, freqüentando os ensaios da produção de *Baal* que causou tanto escândalo no teatro de Berlim, além de se dedicar a uma série de outros projetos que ficariam todos inacabados: uma comédia sobre a delinqüência juvenil, uma peça sobre *Carlos, o Temerário*, cujo retrato ele havia visto num dos "panoramas" da feira de Ausburgo em seus dias de juventude, uma revista para Reinhardt, um romance, uma peça sobre *Dan Drew e a Estrada de Ferro Erie* e outra sobre as maquinações dos especuladores de trigo na bolsa de valores de Chicago, que

---

[15] Willy Haas, *Bert Brecht*, Berlim, 1958, p. 11.

[16] Hugo von Hofmannsthal, *Das Theater des Neuen*, Viena, 1947.

[17] *Ibid.*

mais tarde se transformaria em *Heilige Johanna der Schlachthoefe* (*Santa Joana dos Matadouros*). Mas além de tudo isso, e o que é muito mais importante, Brecht estava organizando sua primeira grande coletânea de poemas, que seria publicada no transcorrer de 1926 numa edição limitada a vinte e cinco cópias apenas e intitulada *Taschenpostille* (*Breviário de Bolso*). O livro, que contém alguns poemas bastante escandalosos, foi composto para ter a exata aparência de um livro de orações: encadernado em couro negro flexível e impresso em papel-bíblia em duas colunas, com os títulos em vermelho e as linhas dos poemas compostas exatamente como versículos da Bíblia. A edição comum do livro foi publicada em 1927, sob o título de *Hauspostille* (*Breviário Doméstico*), com a aparência de um volume normal de poemas.

A par de toda essa atividade literária, Brecht continuava a trabalhar em sua própria educação. Seu projeto de escrever uma peça a respeito dos especuladores do trigo levou-o a estudar Economia. E levou-o também a enfrentar realmente o problema de como o teatro poderia tratar as questões das operações de altas finanças e do comércio. Nota Elisabeth Hauptmann em seu diário que ele começou a pensar

> que as formas do drama tal como tinham existido até então não se adaptavam à apresentação de processos modernos tais como a distribuição de trigo, nem à apresentação da história da vida de seres humanos contemporâneos. "Tais coisas", dizia ele, "não são dramáticas no sentido aceito da palavra e, se se tenta transpô-los para termos poéticos, deixam de ser verdadeiros... Mas, se se admitir que o mundo de hoje não se adapta à forma dramática consagrada, então essa forma dramática não se adapta mais ao nosso mundo de hoje".[18]

Após a estréia de *Mann ist Mann*, Brecht tirou umas férias que passou estudando *Das Kapital*.

Tão importante quanto seu encontro com *Das Kapital* e com Karl Marx para seu desenvolvimento futuro, foi o início da colaboração de Brecht com o compositor Kurt Weill (1909-1950), que data dessa mesma época.

Brecht sempre cantara suas próprias baladas acompanhando-se ao violão: compunha a música junto com a letra. Mais tarde, passou a inventar sua própria música para qualquer canção ou balada que aparecesse em suas peças. Em 1926, ele e Elisabeth Hauptmann ainda improvisavam música para *Mann ist Mann*, baseando o tema principal em *Madame Butterfly*.[19] Por mais amadorística e primária que essa música brechtiana pudesse ser, ela tinha também um toque incontestavelmente pessoal, que brilha através do tratamento musical de sua poesia por compositores tão originais e individualmente diversos quanto Weill, Hanns Eisler e Paul Dessau, e que nasce da música altamente individual do verso brechtiano, tanto quanto do efeito mais direto da assistência e orientação que Brecht fornecia ao trabalhar com o compositor.

A atitude de Brecht em relação à música era altamente idiossincrática: detestava Beethoven e o som de violinos, porém gostava de Bach e Mozart. Mas, acima de tudo, não gostava da atmosfera dos concertos: o espetáculo de cavalheiros encasacados a martelar seus instrumentos diante de gente polida e educada que se sente discretamente caceteada, mas que finge estar comovida. De tal monta era o desdém de Brecht por esse tipo de música que chegou a rejeitar o próprio termo e passou a designar a música de que gostava por um novo termo genérico inventado por ele mesmo: *misuk*. Hanns Eisler, o compositor amigo de Brecht, encontra certa dificuldade em definir *misuk*. "Ela é acima de tudo popular", diz ele, "e a melhor maneira de descrevê-la é dizer que é reminiscente do canto das mulheres que trabalham nos fundos das casas de cômodos num domingo à tarde..."[20]

Brecht conhecia Kurt Weill desde o início dos vinte. Nicolas Nabokov narrou como ele, junto com Isadora Duncan, o poeta russo Essenin, Brecht e Weill haviam "debicado indecentemente" do mundo russo fora de moda que lhes foi apresentado pelo Teatro de Arte de Moscou de Stanislavski num espetáculo de *As Três Irmãs*, durante uma visita a Berlim em 1922 ou 1923.[21]

Weill, que foi aluno de Busoni, compartilhava do desprezo de Brecht pelo polido neo-romantismo que ainda era o estilo dominante da música na Alemanha. Também queria voltar a uma forma popular e moderna de expressão musical, que fosse livre da superelaboração da grande orquestra a chafurdar na beleza dos sons, que fosse ríspida, imediata, na captação do clima de seu tempo e que tivesse algum objetivo por integrar-se na vida quotidiana das gentes.

---

[18] Elisabeth Hauptmann, "Notizen ueber Brechts Arbeit 1926", *Sinn und Form*, Segundo Número Especial de Brecht, 1957, p. 243.

[19] Schumacher, p. 117.

[20] Hans Eisler, "Bertolt Brecht und die Musik, *Sinn und Form*, Segundo Número Especial de Brecht, 1957, pp. 440-1.

[21] Nicolas Nabokov, "Time in Reverse". Palestra realizada no Terceiro Programa da BBC, 11-6-1958.

A seqüência de "Canções Mahagonny" no *Hauspostille* deu a Weill a oportunidade de experimentar suas idéias. Sua cantata operística *Mahagonny* foi executada no Festival de Música Moderna de Baden-Baden de 1927. Essa obra curta constituía o núcleo da ópera completa *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* e foi o começo de uma associação que produziu o maior sucesso de Brecht e de Weill: *A Ópera dos Três Tostões*. Durante o curso de sua colaboração neste e em muitos outros projetos, Brecht e Weill influenciaram-se mutuamente. A teoria de Brecht da função da ópera e do teatro "épico" em geral deve muito às idéias de Weill.

Outra influência, completamente diversa porém não menos importante, que Brecht encontrou nessa época foi a de um grande personagem de ficção, o *Bom Soldado Schweik*, de Jaroslav Hasek.

Piscator havia planejado uma produção desse grande romance cômico sobre a Primeira Guerra Mundial, porém a única adaptação autorizada não correspondia às suas exigências. E, assim, convocou uma nova equipe de adaptadores, o dramatista comunista Gasbarra, Leo Lania e Brecht, para fazer uma nova versão, enquanto que os nomes dos adaptadores autorizados permaneceriam no programa por questões de direitos autorais.

A produção de Piscator de *O Bom Soldado Schweik* foi uma de suas realizações mais memoráveis. O grande comediante austríaco Max Pallenberg, um dos grandes atores cômicos de sua época, interpretava Schweik: com sua cara redonda, era genial em sua simplicidade simulada, grosseiro e delicado a um só tempo. Esse personagem memorável movia-se num mundo cômico brilhantemente concebido, desenhado pelo mais amargo dos artistas satíricos alemães do pós-guerra, George Grosz. Melhor dizendo, o cenário movia-se em torno de Schweik. À medida que se desenhava a *anabasis* do bom soldado, o telão que lhe ficava por trás ia mostrando a paisagem que passava enquanto ele marchava e as casas, telheiros, latrinas, estações ferroviárias, tavernas e árvores que ele encontrava rolavam para dentro do palco à medida que ele se aproximava dessas coisas.

Schweik é mais do que um personagem: representa uma atitude humana básica. Schweik derrota os poderes constituídos, bem como todo o universo em seu absurdo, não por se opor a eles, mas por concordar com eles. É tão servil, tão ansioso por agradar e cumprir a letra de qualquer regulamento ou ordem, que no fim a estupidez das autoridades, a idiotice da lei, ficam impiedosamente expostas. Brecht penetrou os caminhos do pensamento do imortal personagem de Hasek tão inteiramente que pôde chegar, vinte anos mais tarde, a reproduzir o tom autêntico desse pobre soldado em sua própria peça *Schweik na Segunda Guerra Mundial*; mas além disso, também tornou sua a atitude schweikiana. Muitos personagens de peças que escreveu mais tarde mostram traços de seu irônico servilismo: o criado Matti em *Puntilla*, o safado juiz Azdak em *O Círculo de Giz Caucasiano*, o próprio grande Galileu. E todos esses personagens são, de certa forma, auto-retratos de Brecht. E o mesmo acontece com aquele que será talvez o mais completamente schweikiano de todos os personagens de Brecht, e que também é um retrato do seu autor: Herr Keuner, o herói de uma coleção de pequenas anedotas que Brecht começou a escrever no final da década dos vinte para ilustrar sua atitude face a questões de conduta e ética. Essas histórias de Keuner fornecem uma chave para a personalidade de Brecht. Muitas de suas ações subseqüentes, que têm deixado perplexa e irritada a opinião pública, tornam-se inteligíveis à luz da filosofia shweikiana de Keuner — e de Brecht — baseada como é na idéia de que por vezes é melhor comprar a paz e a tranqüilidade ao preço de uma demonstração de obediência ou até mesmo de uma alegre servilidade diante da mais absurda das autoridades, seja ela a Comissão de Atividades Antiamericanas do Senado dos Estados Unidos ou os burocratas da Alemanha Oriental.

A atitude básica do próprio Brecht sempre conteve alguns elementos schweikianos, herdados de seus ancestrais camponeses da Floresta Negra. Porém não pode haver dúvida de que seu trabalho com Schweik cristalizou tais traços instintivos de sua natureza, transformando-os numa filosofia corrente — uma filosofia de lúcida autopromoção baseada na convicção de que a sobrevivência — e o sucesso — são muito mais importantes do que qualquer grande gesto heróico. Muito antes dessa filosofia ser posta à prova nos contatos que Brecht teve com nazistas e comunistas, ele a resumira numa das mais reveladoras histórias de Keuner, *Medidas Contra a Violência*.

Nessa história, Keuner comporta-se de modo um tanto covarde diante de uma ameaça de violência. Seus discípulos perguntam-lhe se ele não tem espinha dorsal, ao que ele responde: "Não tenho espinha para ser esmagada. Eu, entre todos os homens, devo "sobreviver à violência".[22] E para mostrar o que quer dizer com tal resposta Keuner conta a história de um homem cuja casa foi invadida por um agente da autoridade que lhe perguntou: "Está disposto a servir-me?" Sem dizer uma só palavra, o homem serviu o agente da violência durante sete anos, até que o intruso ficou tão gordo que morreu. O homem embrulhou o corpo num cobertor velho e jogou-o para fora da casa. Depois lavou a cama, caiou as paredes, deu um suspiro de alívio e respondeu: "Não".[23]

O ano de 1928, que havia começado com a triunfal produção de Piscator de *O Bom Soldado Schweik*, foi o *annus mirabilis* de Brecht. Em dezembro, ele tirou o primeiro prêmio num concurso de contos organizado pelo *Berliner Illustrirte Zeitung*, que valia 3.000 marcos, uma soma muito considerável para a época. Porém, a essa altura, ele já não se deixava mais impressionar por tais somas, já que no verão alcançara o seu maior sucesso: *A Ópera dos Três Tostões* tinha tido sua estréia mundial a 31 de agosto e tornara Brecht e Weill famosos.

O tremendo sucesso da remontagem por Nigel Playfair, em Londres, da *Beggar's Opera* (*A Ópera do Mendigo*) de Gay havia chamado a atenção dos círculos teatrais para essa obra sempre viva. A secretária e colaboradora de Brecht, Elisabeth Hauptmann, fez uma tradução de *The Beggar's Opera* que de tal modo fascinou Brecht que ele começou a adaptá-la. Quando concluída, a adaptação tinha muito pouca semelhança com o original. Ele transpôs a ação para um ambiente eduardiano miserável e decadente, ajuntou canções e baladas baseadas em Villon e Kipling, e fez da peça uma amarga sátira à sociedade burguesa alemã do pós-guerra. Weill escreveu uma brilhante partitura musical, uma das primeiras tentativas de fazer do *jazz* uma linguagem para o compositor sério.

O Theater am Schiffbauerdamm decidiu tomar o risco de montar essa peça tão nova e inusitada; porém durante os ensaios, que foram perseguidos por toda sorte de contratempos, inclusive doenças de alguns dos principais artistas, que tiveram de ser substituídos em prazos exíguos, a direção começou a ter sérias dúvidas sobre toda a empresa e ficou seriamente tentada a cancelá-la à última hora. Finalmente, a estréia se deu a 31 de agosto de 1928, e a *Ópera dos Três Tostões* foi um sucesso imediato. Teve uma das mais longas carreiras da história do teatro berlinense, que constituiu um dos raríssimos casos de uma obra que se pretende séria e de vanguarda atingir um verdadeiro sucesso popular. Produções pelo mundo inteiro, inclusive a fenomenalmente bem sucedida montagem em Nova York na década dos cinqüenta, são amplo testemunho da vitalidade do texto e da música.

---

[22] Brecht, "Massnahmen gegen die Gewalt", *Versuche* I, pp. 22-3.
[23] *Ibid.*

Brecht não seria Brecht e nem Berlim seria Berlim se o sucesso da *Ópera dos Três Tostões* não trouxesse em seu rastro uma boa quota de escândalos. O sucesso repentino tornou Brecht um tanto convencido. Começou a desconfiar dos motivos dos críticos que não participavam do coro geral de louvor, muito particularmente se tais críticos eram de esquerda e, portanto, considerados por ele como seus aliados naturais. O crítico do progressista e intelectual semanário *Die Weltbuehne* (que se aproximava um pouco, nessa Berlim de antes da Segunda Guerra Mundial, do semanário inglês contemporâneo *The New Statesman*), Harry Kahn, havia considerado a *Ópera dos Três Tostões* desapontadora... "uma brincadeira de bastidores montada com meios excelentes e dispendiosos..."[24] Brecht respondeu com uma carta caracteristicamente mesquinha endereçada ao crítico:

> Prezado Senhor, sou forçado a confessar que incorri num erro. Quando, antes da vigésima quinta apresentação de *A Ópera dos Três Tostões*... o senhor correu em minha direção para pedir que lhe obtivesse uma localidade melhor, eu não deveria ter recusado. Foi puro *hubris* de minha parte. É provável que o sucesso me tenha subido à cabeça: o senhor disse que nos interesses de uma crítica objetiva era importante que eu lhe obtivesse um lugar mais na frente. Eu julgava, na época, que o seu lugar não estava bastante longe para impedir uma crítica objetiva. Mas enganei-me. Estava...[25]

Essa tola explosão expôs Brecht a um merecido rebate. Kahn salientou, ironicamente, que é claro que só havia atacado a peça anterior de Brecht, *Mann ist Mann* (que em verdade ele havia elogiado muito) porque não havia recebido, no intervalo, uma ração gratuita de salsichas, na noite de estréia...

---

[24] Harry Kahn, "Traum und Erwache", *Die Weltbuehne*, 2-10-1928.
[25] Brecht, Carta a *Die Weltbuehne*, 20-11-1928.

Porém a *Ópera dos Três Tostões* causou brigas mais sérias do que essa. A 3 de maio de 1929, o velho inimigo de Brecht, Alfred Kerr, decano dos críticos berlinenses, atacou Brecht no *Berliner Tageblatt* por haver plagiado uma tradução existente das baladas de Villon ao utilizar passagens inteiras das mesmas em sua obra sem dar crédito a quem de direito. A tradução em questão era de K. L. Ammer e estava esgotada desde 1909. A descoberta de Kerr causou um tumulto: não faltavam nos círculos literários os que ficavam deliciados por ver o jovem e triunfante poeta denunciado como ladrão de propriedade literária. Brecht defendeu-se com estudado descaso, publicando um pequeno comunicado que dizia apenas:

> Um jornal de Berlim anunciou, com certo atraso, que na edição Kiepenheuer das *Canções da Ópera dos Três Tostões* o nome do tradutor Ammer foi omitido ao lado do de Villon, muito embora apenas 25, do total dos meus 625 versos sejam idênticos às da excelente tradução de Ammer. Pedem-me uma explicação. Declaro portanto, com inteira verdade, que infelizmente esqueci-me de mencionar o nome de Ammer. Isso, por sua vez, posso explicar por minha negligência básica em questões de propriedade literária.[26]

Um coro de indignação saudou esse modo de Brecht gabar-se de sua "negligência". Pontificou um periódico literário: "Negligência básica, na verdade, significa a mais sinistra determinação de enriquecer à custa alheia. O que está em perfeito acordo com os pontos de vista daquele segmento da nação que se permite divertir-se por conta de Bert Brecht."[27] *Die Weltbuehne* publicou um dos poemas de Brecht com o nome de outro autor e acrescentou num rodapé: "Apesar de sua negligência básica em questões de propriedade literária o autor deste poema não exige pagamento por essa publicação..."[28] Mas por outro lado o ataque de Kerr trouxe a Brecht aliados inesperados. O grande satirista vienense Karl Kraus, um dos mais brilhantes polemistas de sua época, que vinha mantendo uma luta sem fim contra Kerr, considerava amigos seus todos aqueles a quem Kerr escolhia para suas *bêtes noires*. Publicou então um virulento ataque contra a mesquinhez de Kerr,

---

[26] Brecht no *Berliner Boersen-Courier*, 6-5-1929. Citado por Schumacher, p. 242.
[27] *Die schoene Literatur*. Citado por Schumacher, p. 242.
[28] Egon Jacobsohn, "Kanonen-Song", *Die Weltbuehne*, 28-5-1929.

no qual declarava que Brecht, apesar de sua "sanidade imoral", tinha mais em comum com o verdadeiro mundo da poesia e do palco do que toda a horrenda e efêmera corja que agora começava a latir em torno de seus calcanhares".[29]

Todo esse escândalo teve ótimas conseqüências para a carreira de *A Ópera dos Três Tostões*. A tradução das baladas de Villon por K. L. Ammer ficou tão famosa que teve nova edição, precedida por um soneto de Brecht no qual alegremente confessava que se havia "servido" de algumas delas. E, naturalmente, K. L. Ammer, que era um oficial austríaco chamado Klammer, recebeu uma parcela dos direitos autorais. Segundo uma notícia recente dos jornais ele continuava a receber sua parte da bilheteria em 1958.[30]

A maior briga que resultou do sucesso de *A Ópera dos Três Tostões*, entretanto, diz respeito à versão cinematográfica.

Uma companhia cinematográfica, Nero-Film, pagou a Brecht e Weill 40.000 marcos pelos direitos de filmagem de *A Ópera dos Três Tostões*. Mas tanto o autor quanto o compositor insistiam que deviam reter total controle da adaptação do texto e da música. Por seu trabalho de adaptação, Brecht e Weill seriam pagos separadamente. Brecht deveria receber 14.000 marcos pelo roteiro cinematográfico. O filme seria dirigido por G. W. Pabst.

Em junho de 1930, Pabst e o escritor Leo Lania, que havia trabalhado com Brecht na adaptação de Schweik para Piscator e que deveria colaborar com ele na adaptação cinematográfica, visitaram Brecht, que estava de férias em Le Lavandou, para discutir o filme. Em breve, tornou-se claro que os pontos de vista de Brecht diferiam de forma tão radical dos de Pabst que qualquer colaboração seria praticamente impossível. Entretanto, a 3 de agosto de 1930 a companhia concordou que Brecht fornecesse o plano da estória para o filme e retivesse também o direito de sugerir alterações razoáveis no roteiro final. Mas, após algum tempo, a companhia chegou à conclusão de que não poderia seguir o plano de Brecht: desde que escrevera a versão para o palco de *A Ópera dos Três Tostões* ele se havia tornado muito mais radicalmente marxista em suas posições e insistia agora em dar à estória um tom mais abertamente anticapitalista, com Macheath acabando como presidente de um banco. A companhia ofereceu a Brecht o pagamento integral pela estória se concordasse em retirar-se inteiramente do trabalho de adaptação. Brecht recusou. Nesse meio tempo já havia sido iniciado o trabalho do filme e a companhia estava investindo no projeto a soma de 800.000 marcos, monumental para a época.

---

[29] Karl Kraus, "Kerrs Enthuellung", *Die Fackel*, agosto de 1929. Transcrito em Kraus, *Widerschein der Fackel*, Munique, 1956, p. 405.
[30] *Manchester Guardian*, 29-7-1958.

Enquanto o filme estava sendo feito, Brecht e Weill processaram a companhia por quebra de contrato e tentaram obter uma ordem legal que impedisse a sua exibição. Tudo isso não só era sensacional como *coup de théâtre*, mas também provocava interesse por suscitar a questão da medida em que o autor de uma obra original pode insistir que ela seja filmada segundo seus pontos de vista, em lugar de ser tratada como qualquer outro tipo de mercadoria, que passa inteiramente às mãos do comprador no momento em que este paga o preço da compra.

As duas sessões de julgamento do caso, em Berlim, a 17 e 20 de outubro de 1930 tornaram-se um acontecimento social: não havia quem não quisesse ouvir o famoso autor de *A Ópera dos Três Tostões* defender sua causa. E ambas as ocasiões foram certamente tumultuosas. Brecht recusou-se teatralmente a aceitar os 25.000 marcos que o advogado da companhia lhe oferecera para que renunciasse a quaisquer outros direitos. A certa altura, ele abandonou o tribunal, furioso. Os advogados de seus oponentes argumentaram que o próprio Brecht mostrara pouco ou nenhum respeito pela propriedade literária ao surrupiar as traduções de Ammer das baladas de Villon. Brecht respondeu que neste caso não estava preocupado com uma questão de propriedade literária, mas com os *direitos do público*, ao qual devia ser permitido assistir uma versão cinematográfica fiel às intenções do autor em lugar de ser obrigado a engolir um produto inferior que levasse o título de uma obra literária famosa e respeitada. O Schiffbauerdamm, onde a carreira da peça havia finalmente terminado, conscienciosamente remontou a versão para o palco a fim de permitir ao tribunal julgar por si mesmo os méritos literários da peça.

Mas foi tudo em vão. O pedido de Brecht de uma proibição legal da exibição do filme foi rejeitada, em grande parte com base no fato de não haver ele nunca demonstrado suficiente disposição para trabalhar seriamente na versão cinematográfica, em vez de ficar criticando a versão apresentada pela companhia. Weill, por outro lado, teve ganho de causa: a companhia teve de eliminar as alterações de sua partitura que havia introduzido e lhe foram concedidos os direitos de supervisionar a música do filme.

Mas nem por isso Brecht, com sua esperteza inata, deixou de se sair bastante bem no final das contas. A companhia tinha medo que ele entrasse com um recurso contra a decisão da primeira instância. Para proteger-se contra as complicações que um prolongamento do caso lhes poderia trazer após o término do filme, ofereceram a Brecht um acordo se ele concordasse em não recorrer. Em troca de um pagamento de 16.000 marcos (9.000 que ainda lhe eram devidos pelo plano da estória e mais 7.000 de custas), além da garantia por parte da companhia de que os direitos do filme reverteriam para ele apenas dois anos após o lançamento, Brecht concordou.

O filme teve um sucesso extraordinário: incorporava boa parte da nova versão de Brecht, porém ele considerava que tudo tinha-se tornado por demais bonitinho. E a briga continuava a crescer: o amigo e firme adepto de Brecht, Herbert Ihering, atacou violentamente o famoso roteirista comunista Bela Balazs por ter traído a causa da esquerda, saltando alegremente para o lugar de Brecht na adaptação, a fim de ajudar a deturpar uma obra de esquerda no interesse dos capitalistas. Balazs respondeu que era, na verdade, responsável pela salvação de uma obra de esquerda que ia ser perdida e que havia aceitado a tarefa justamente porque queria preservar a mensagem contida no original. Ao que Ihering replicou com uma citação de um jornal de direita que dizia que a estória do filme de *A Ópera dos Três Tostões* “tem um efeito tão próximo ao dos contos de fadas e é narrada com tamanho encanto e humor que no fim das contas o espectador esquece por completo o significado que era intenção do autor transmitir, e apenas se deleita com a estória. . .”[31]

Brecht foi acusado de ainda uma vez utilizar o escândalo para fins de promoção pessoal e de haver saído da situação, por um lado, com aura de mártir e, por outro lado, muito mais rico do que era antes. Para explicar sua posição e mostrar as razões pelas quais havia ido aos tribunais, Brecht não só publicou a sua própria versão do plano da estória, com o título *Die Beule* (*A Bolha*), como escreveu também um longo e pretensioso ensaio no qual todo o caso é descrito como uma preciosa "experimentação social" cujo objetivo era demonstrar que numa sociedade capitalista é inconcebível que um projeto industrial, que põe em jogo um investimento de 800.000 marcos, jamais possa ser interrompido apenas porque os direitos do autor foram violados. E em tal experimentação ele se proclamava totalmente vitorioso, já que havia demonstrado que "a justiça, a liberdade, o caráter estavam agora todos completamente condicionados pelo processo de produção..." Quanto ao reparo de que havia chegado a um acordo fora dos tribunais em lugar de recorrer a uma instância superior, argumentava: "O caso tinha por objetivo provar publicamente que é impossível colaborar com a indústria cinematográfica, mesmo sob garantias contratuais. Tal objetivo foi plenamente alcançado..." E, seja como for, ele não havia agido em seu próprio interesse, mas no do público.

---

[31] Este relato do processo de *A Ópera dos Três Tostões* é baseado em: *Archiv fuer Urheber — Film-und Theaterrecht*, Berlim, vol. IV n.º 1, 14-2-1931, pp. 73 *et seq.*
Lotte H. Eisner, “Sur le procès de l'Opera de Quat' sous”, *Europe*, Paris, janeiro/fevereiro, 1957, pp. 111 *et seq.*
Die Weltbuehne, 10-2-1931.
Ibid., 17-2-1931. *Ibid.*, 24-2-1931. *Ibid.*, 3-3-1931.
Brecht, “Der Dreigroschenprozess”, *Versuhe 3*, *pp.* 256-306.

> O público tinha direito a que tentássemos obter justiça, pois era nosso dever diante do público assegurar-nos de que a atitude espiritual de nossa obra, que é uma atitude de combate, fosse preservada sob todas as formas e aspectos que tal obra pudesse assumir...[32]

Vale a pena notar que nesse caso Brecht adotou sua atitude schweikiana de fingida servilidade e de irônica bajulação não em relação às autoridades, mas em relação ao público.

É uma das ironias da vida de Brecht que ele, tendo escrito um longo ensaio para provar que suas dificuldades em relação ao filme de *A Ópera dos Três Tostões* eram devidas ao mal inerente à sociedade capitalista, vinte e cinco anos mais tarde fosse envolvido numa disputa igualmente amarga sobre a filmagem de outra de suas obras, *Mãe Coragem*, porém dessa vez com a companhia cinematográfica estatal da Alemanha Oriental. E nesse caso não lhe foi dada nenhuma oportunidade de buscar justiça nos tribunais.

Nesse meio tempo, enquanto as várias disputas oriundas de *A Ópera dos Três Tostões* seguiam seu curso, Brecht tinha estado extraordinariamente ativo. Não só havia tentado repetir o sucesso da *Ópera* como também se lançara à conquista de outras esferas.

A tentativa de produzir outra "Ópera dos Três Tostões" foi um fracasso completo. Tomou a forma de uma peça musicada, *Happy End (Final Feliz,* com o título original em inglês), anunciada como sendo uma adaptação de Elisabeth Hauptmann "de um conto de Dorothy Lane publicado no *J.L. Weekly,* de Saint Louis", com letra de Bert Brecht e música de Kurt Weill. A imitação do esquema da *Ópera* é por demais óbvia: um original anglo-saxônio, adaptado por Elisabeth Hauptmann, com versos de Brecht. O assunto de *Happy End* consistia nas tentativas de uma moça do Exército da Salvação para salvar as almas de uns *gangsters* de Chicago. Para conquistar a confiança dos mesmos, ela própria tinha de se transformar numa espécie de *gangster's moll.* A fonte americana era fictícia, com a intenção de dar à peça um aspecto de autenticidade e o prestígio de um original transatlântico.

Happy End inaugurou a temporada de outono no teatro Schiffbauerdamm em setembro de 1929. A noite de estréia terminou num grande escândalo e a peça foi imediatamente tirada de cartaz.

Brecht tem sido muitas vezes condenado por haver lançado essa peça fraca em nome de sua secretária, mas não há dúvida de que jamais a incluiu em qualquer das edições de suas obras que tenha supervisionado. Por outro lado, também não pode haver muita dúvida de que a sua contribuição para ela tenha sido consideravelmente maior do que a composição das letras. Mas seu método de trabalho, àquele tempo, era sempre bastante coletivo e é bem possível que nesse caso específico ele haja contribuído bem menos do que em outros. Sem dúvida usou alguns dos motivos e situações básicos de *Happy End* em uma de suas obras-primas, *Santa Joana dos Matadouros,* que também se passa em Chicago e que também tem como heroína uma moça do Exército da Salvação.

Enquanto que *Happy End* tinha obviamente sido composta com a canhota, um trabalho muito sério foi feito num certo número de obras conjuntas realizadas com Kurt Weill, que marcavam uma nova fase no desenvolvimento de Brecht — as *Lehrstuecke* (peças didáticas).

Se Brecht havia se iniciado numa veia exuberante e poética, que expressava seu niilismo anárquico em torrentes de imagens extravagantes e telúricas, sua preocupação com o marxismo estava alterando sua posição no sentido da austeridade, da economia de expressão e de objetivos estritamente utilitários. E isso tudo estava de pleno acordo com o espírito da época. O funcionalismo, a admiração da beleza dos objetos úteis, as máquinas, os arranha-céus e os automóveis americanos haviam produzido o movimento chamado *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), que opunha a beleza funcional das máquinas à tradição do romantismo bombástico da literatura alemã. Os poetas deviam tornar-se engenheiros sociais, sua obra devia ser útil num sentido muito prático e concreto, por estimular atitudes sociais desejáveis. Era a época da *Gebrauchslyrik (Poesia Utilitária)* bem como da *Gebrauchsmusik* (Música Utilitária). O ideal funcional da *Neue Sachlichkeit* que combinava o marxismo com o behaviorismo de Watson, que rejeitava toda psicologia introspectiva e se limitava ao estudo das reações humanas observáveis, levou Brecht e Weill a formularem a teoria de uma nova espécie de drama musical. Esse novo tipo de peça musicada, a "ópera escolar" ou "drama didático", nem sequer tentaria provocar emoção pela retratação do destino dos indivíduos: ensinaria atitudes sociais pela apresentação de ações altamente formalizadas de tipos sociais abstratos. E, o que é mais, essa espécie de drama musicado teria por objetivo não tanto a educação do público quanto a educação daqueles que participavam do próprio espetáculo. Tal drama musicado seria mais um auxiliar do ensino do que um entretenimento e deveria, portanto, ser montado antes nos colégios do que nos teatros, donde a idéia de se escrever *Schulopern* — óperas escolares.

---

[32] Brecht, *"Der Dreigroschenprozess", Versuhe 3,* pp. 256-306.

As duas primeiras tentativas de Brecht nesse gênero foram apresentadas ao público durante o Festival de Música Moderna de Baden-Baden em 1929. *Der Flug der Lindberghs (O Vôo dos Lindbergh)* foi descrita como "uma peça didática radiofônica para meninos e meninas". Para evitar qualquer vaga sugestão de culto da personalidade, o papel do heróico aviador Charles Lindbergh era interpretado por todo um coro dos Lindbergh. A música para essa cantata dramática foi escrita em conjunto por Weill e Paul Hindemith. A outra *Lehrstueck* de Brecht apresentada em Baden-Baden, com música de Hindemith, tinha tema semelhante e era de certa forma uma extensão e uma elaboração de *Der Flug der Lindberghs.* Leva o críptico título de *Das Badener Lehrstueck vom Einverstaendnis (A Peça Didática de Baden sobre o Consentimento)* e trata do destino de um grupo de aviadores transatlânticos cuja aeronave caiu. Enquanto que o piloto se rebela contra o seu destino os mecânicos consentem em morrer pela causa do progresso humano. No curso de um interlúdio que tem por objetivo demonstrar a desumanidade do homem para com o homem, uma vasta figura com pernas de pau tem seus braços e pernas serrados por dois palhaços. Durante a primeira apresentação da *Badener Lehrstueck* membros da platéia desmaiaram durante o transcurso dessa cena aterrorizante, tão reminiscente das experiências de Brecht no hospital militar de Ausburgo. Gerhart Hauptmann, então a figura mais reverenciada do teatro alemão, deixou o espetáculo enojado.

A preocupação de Brecht com o tema do consentimento, que nesse contexto significa a boa vontade do indivíduo no sentido de imergir seus sentimentos particulares na causa comum do progresso humano, reflete suas próprias dificuldades face à sua decisão de juntar seu destino ao do Partido Comunista. Brecht o imoralista, o anarquista, o niilista, sentiu que *precisava* de um credo positivo. E, naqueles anos em que o novo barbarismo do movimento nazista já espreitava no horizonte, os comunistas pareciam, para muitos intelectuais alemães, a única força contrária eficaz. É por isso que a necessidade do indivíduo despir-se de sua liberdade nos interesses de uma causa maior forma um dos temas recorrentes das *Lehrstuecke.* Para Brecht, tal decisão sempre tinha o colorido emocional de um ato religioso. Sua *Lehrstueck* seguinte, *Der Jasager (Aquele que Diz Sim),* deriva abertamente o consentimento do indivíduo de um ritual religioso japonês. Essa ópera curta, para a qual Weill também escreveu a música, é baseada na tradução de Arthur Waley de uma peça Nô japonesa, *Taniko.* Durante uma viagem pelas montanhas, um menino adoece e com isso põe em perigo seus companheiros. Segundo uma antiga tradição, ele consente em ser morto para não retardá-los em sua marcha.

É irônico que, ao ser essa ópera escolar apresentada em Berlim em 1930, tivesse sido entusiasticamente recebida em círculos que a viam como um tratado em defesa das virtudes prussianas da obediência, da disciplina e da abnegação. Brecht e Weill visitaram vários colégios onde a peça estava sendo ensaiada e alteraram o texto segundo os desejos e sugestões das crianças. Os alunos da Escola Karl Marx salientaram que não havia necessidade do menino na peça ser morto e, caracteristicamente, Brecht deixou-se convencer por eles. Reescreveu então a peça e passou agora a chamá-la *Der Neinsager (Aquele que Diz Não),* transformando-a num apaixonado apelo no sentido da reavaliação de crenças mumificadas:

> A resposta que dei era falsa, porém a sua pergunta era mais falsa ainda. Aquele que diz *A* não tem de dizer *B*. Ele pode também reconhecer que *A* estava errado... E, quanto ao grande hábito antigo, não vejo qualquer razão para ele. Em seu lugar, necessito de um grande hábito novo , que de-

> vemos introduzir imediatamente, isto é, o hábito de pensar de novo diante de qualquer situação nova...[33]

A decisão de Brecht de transformar o *Jasager* no *Neinsager* para atender ao pedido de um grupo de meninos de escola demonstra que procurava autenticamente manter sua mente aberta e que queria resistir à tentação de se tornar dogmático. É significativo, entretanto, que ao retomar o tema pela terceira vez, transferindo a ação do Japão antigo para um grupo de agitadores comunistas na China moderna, o herói novamente consentisse em ser morto. O antigo costume da disciplina e da obediência às ordens prevalecia, quer a disciplina fosse prussiana, samurai ou stalinista, quer as ordens fossem de algum antigo rito religioso ou da polícia comunista. Nessa peça, *Die Massnahme* (*As Medidas Tomadas*) — uma das maiores realizações de Brecht — ele trabalhou com um compositor diferente: Hanns Eisler.

O ponto culminante da colaboração de Brecht com Kurt Weill foi sem dúvida a ópera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (*Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*), que estreou em Leipzig em março de 1930. Essa obra tinha o objetivo de acabar com a era do mero entretenimento na ópera. Constituía um ataque a toda a concepção da ópera como um prazer para os sentidos. A sociedade burguesa que fizera de tais prazeres sua única preocupação era retratada como uma cidade de fronteira, sem lei, onde tudo é permitido segundo o princípio do *laissez-faire* e onde o único crime é a falta de dinheiro. No clímax da ação, quando o herói é condenado à morte por não pagar suas dívidas, os autores dirigiam-se diretamente ao público burguês por meio de uma frase projetada numa tela:

> MUITOS DENTRE OS SENHORES ASSISTIRÃO COM DESGOSTO À EXECUÇÃO DE PAUL ACKERMANN, QUE SE SEGUE. PORÉM TAMBÉM OS SENHORES, EM NOSSA OPINIÃO, NÃO QUERERIAM PAGAR POR ELE. A TAL PONTO É O DINHEIRO ESTIMADO EM NOSSO TEMPO.[34]

Novamente a estréia na ópera de Leipzig produziu um escândalo de primeira ordem, um dos mais memoráveis na história do teatro alemão. O crítico Alfred Polgar imortalizou-o com a seguinte descrição:

> Aqui, ali, em cima e embaixo do teatro eletricamente carregado, as contradições cintilavam como relâmpagos e provocavam maiores contradições que, por sua vez, davam lugar a mais contradições, em progressão geométrica. E em pouco tempo a forma épica do teatro se propagava do palco para o auditório... A mulher à minha esquerda teve um ataque cardíaco e queria sair. Porém quando lhe foi explicado que esse era um momento histórico, resolveu ficar... Um homem atrás de mim, à direita, dizia: "Só estou esperando até esse tal de Brecht aparecer!". E estalava os lábios. Prontidão é tudo. Gritos guerreiros ecoavam pelo auditório. Em certos pontos começaram lutas corpo a corpo. Ouviam-se vaias e aplausos que soavam, duramente, como faces sendo esbofeteadas... E, no final, a *levée en masse* dos descontentes, esmagada por aplausos tonitroantes. Houve incidentes impressionantes: um respeitável cavalheiro de cara vermelha como uma lagosta puxou do bolso um molho de chaves e encetou uma heróica luta contra o teatro épico... comprimia uma das chaves de encontro ao lábio inferior e, soprando no orifício da mesma, emitia sons agudíssimos. O ruído produzido por tal instrumento tinha algo de implacável, que abalava até os estômagos dos circunstantes. E sua esposa não o abandonou nesse momento de dor: uma mulher grande e rotunda, era a própria cavalgada das valquírias rediviva, com seu coque e seu vestido azul de babados amarelos. Essa senhora colocou dois gordos dedos na boca, fechou os olhos, inflou as bochechas e emitiu um assovio ainda mais forte do que o da chave...[35]

O mesmo esquema foi repetido em várias outras cidades da província onde *Mahagonny* foi apresentada. A atmosfera política da época já era tensa e, na ópera, o público burguês sentia-se pessoalmente atacado. Não esperava ser insultado, muito menos no reduto de um teatro de ópera. Em lugar da elevação que esperava, era-lhe apresentado um panorama de imoralidade, dizendo-se ainda que aquilo era a imagem de sua própria sociedade. Na assembléia

---

[33] Brecht, *Der Neager, Veinsrsuche 4,* p. 324.

[34] Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Versuche 2,* p. 98.

[35] Alfred Polgar, "Theaterskandal", em *Handbuch des Kritikers,* Zurique, 1938, p. 32.

municipal de Oldemburgo a bancada do Partido Nacional Socialista (Partido Nazista) pediu o cancelamento de uma apresentação programada no teatro local, porque *Mahagonny* era uma "mixórdia de conteúdo vil e imoral".[36] Porém a esquerda ficou igualmente descontente com *Mahagonny*. *Die Weltbuehne* atacou-a por sua atitude negativa e sua falta de relevância para com os problemas do momento: "A vida não é assim, nem mesmo no Klondike do passado ou na América do presente; e a relevância de tudo isso para com a Alemanha de 1930 é muito tênue. Isso é uma Baviera estilizada. . ."[37]

E assim a *Mahagonny*, por mais bem sucedida que tivesse sido como um espetáculo satírico e experimentação musical, havia fracassado como expressão do marxismo no teatro.

Brecht, que tinha ficado de tal modo fascinado pela filosofia marxista que, conscientemente, freqüentava as conferências do Colégio dos Operários Marxistas (Marxistische Arbeiter Schule) em Berlim durante todo 1928 e 1929, resolveu enfrentar um assunto mais diretamente marxista: o que mais o fascinava no Partido Comunista era o problema da subordinação do indivíduo à vontade coletiva. Ele fundiu portanto o tema do colegial japonês de *Der Jasager* com notícias a respeito das tentativas do Partido Comunista para organizar os trabalhadores chineses e produziu *Die Massnahme* (*As Medidas Tomadas*). Hanns Eisler compôs a música para esse austero oratório didático. A idéia para a peça tinha ocorrido a Brecht por causa do irmão de Hanns Eisler, Gerhard, que havia sido enviado à China pelo Comintern, alguns anos antes.

Die Massnahme, que será debatida mais detalhadamente em outro ponto deste livro, foi concebida originalmente para o Festival de "Música Nova" de Berlim no verão de 1930. Porém o comitê da "Música Nova", ao qual pertencia Paul Hindemith, ficou preocupado em apresentar uma obra tão abertamente política e pediu para ver o texto. Brecht e Eisler recusaram, indignados. Isso levou a um estremecimento entre Hindemith e Brecht, de modo que *Die Massnahme* foi apresentada pela primeira vez pelo Coro dos Trabalhadores da Grande Berlim (Arbeiterchor Grossberlin) a 10 de dezembro de 1930. O oratório, que narra a liquidação de um desviacionista por um grupo de trabalhadores do

---

[36] Schumacher p. 275.

[37] Peter Panter (isto é, Kurt Tucholsky), "Proteste gegen dia Dreigroschenoper", *Die Weltbuehne*, 8-4-1930.

Partido Comunista, causou uma tempestade de indignação — não só entre os não-comunistas, mas também em círculos do Partido Comunista (ver Capítulo VIII: "Brecht e os Comunistas").

A conversão de Brecht a um credo austeramente didático expressava-se também na forma pela qual começava agora a publicar suas obras. Seus primeiros poemas e peças haviam aparecido em volumezinhos alegres. A partir de 1930, Brecht publicou sua obra em brochuras cinzentas continuamente numeradas, que tinham propositadamente o aspecto das mais baratas cartilhas escolares. Eram sempre intituladas *Versuche* (o que pode significar "rascunhos", ou "ensaios", ou "experiências", tendo o objetivo de sugerir as três coisas). A maior parte dos *Versuche* continha mais de uma obra de Brecht; a série era um pouco como um periódico que aparecesse a intervalos irregulares, dedicado à contínua publicação do trabalho em progresso de Brecht. Cada peça individual, cada ensaio ou ciclo de poemas dessa série era numerado, como se fosse um número de *opus* na obra de um compositor. Para pôr em evidência a natureza coletivista do trabalho, cada item era assinado em tipos do mesmo tamanho com os nomes dos colaboradores: "Brecht. Hauptmann. Caspar Neher. Weill" (no caso da *Mahagonny*); "Brecht. Suhrkamp" (Notas sobre *Mahagonny*), etc. Que tal ficção de uma autoria coletiva, entretanto, era em grande parte uma afetação fica demonstrado pela folha de rosto de cada número que, laconicamente, proclama que o autor e o conteúdo são — BRECHT: VERSUCHE.

Sete números dos *Versuche* apareceram entre 1930 e 1933. Em 1949, Brecht retomou a publicação dessas brochuras cinzentas. A última, número 15, foi publicada pouco depois de sua morte.

Apesar da recepção um tanto constrangida de *Die Massnahme* pelos comunistas, Brecht resolutamente continuou a trabalhar pelo partido. Com uma lealdade e uma disposição para aceitar críticas que eram surpreendentes num notório cínico e imoralista, reoslveu tirar uma lição dos "erros" de sua primeira tentativa e ver se se saía melhor da próxima vez. O resultado foi sua adaptação de *A Mãe*, de Gorki, que teve sua estréia no início de 1932. A peça era por demais planejada como propaganda para que pudesse ser julgada como obra de arte pela imprensa não-comunista. Tampouco tinha qualquer intenção de alcançar um público mais geral. Neher havia desenhado cenários que podiam facilmente ser transportados e armados em tavernas ou salas de reunião, e *A Mãe* começou a viajar de uma sede do Partido para outra por todos os setores operários de Berlim. O Governo do momento tentou impedir tais espetáculos, mesmo tendo de recorrer ao argumento de que as salas em questão não tinham permissão para a apresentação de espetáculos teatrais e não atendiam as exigências da legislação do corpo de bombeiros. Isso levou os atores a realizar meras leituras da peça, cuidadosamente controlados pela polícia, para que não começassem a interpretar seus papéis. Brecht ficou encantado: o impacto da mera leitura era tão grande se não maior do que a do espetáculo plenamente interpretado — uma prova conclusiva de sua teoria favorita de que um ator não deve nem sequer tentar ser o personagem que interpreta. Apesar de seus objetivos propagandísticos, *A Mãe* é uma peça comovente e impressionante. Foi novamente Hanns Eisler quem escreveu, para ele, uma música de enorme eficácia.

Tendo fracassado suas tentativas de fazer da versão cinematográfica de *A Ópera dos Três Tostões* um veículo de propaganda de esquerda, Brecht sentia-se ansioso por fazer um filme verdadeiramente de propaganda. Com o auxílio de várias organizações comunistas, conseguiu produzir *Kuhle Wampe* em 1932. O título é o nome de uma área de loteamento dos subúrbios proletários de Berlim na qual os desempregados viviam em choupanas. O filme foi escrito por Brecht e Ernst Ottwalt. A música mais uma vez era de Hanns Eisler, e quem dirigiu foi Slatan Dudow, jovem diretor búlgaro amigo de Brecht.

Kuhle Wampe descreve os sofrimentos dos desempregados durante a grande crise econômica e, entre outras coisas, ataca amargamente os social-democratas por sua posição antiquada e pequeno-burguesa. Após mostrar a desmoralização de alguns jovens por meio da desocupação e da vã espera por emprego, o filme termina com uma onda de otimismo e atividade simbolizada por um acontecimento esportivo proletário.

Kuhle Wampe começou logo a ter dificuldades. O Governo proibiu o filme com base no fato de que ofendia o Presidente da República ao relacionar o suicídio de um jovem operário com a proclamação de um decreto presidencial de emergência; de que incompatibilizava a administração com a opinião pública ao retratar o despejo de uma família pela polícia; e de que expunha a religião ao ridículo ao mostrar um grupo de rapazes nus saltando no rio ao som de sinos de igreja.

Numa narração publicada postumamente, Brecht descreve a entrevista havida entre os produtores do filme — ele próprio, Eisler e Dudow — e o censor. O censor criticava o filme porque omitia os traços individuais dos personagens e os apresentava como tipos generalizados. O jovem operário que se suicidava aparecia, assim, não como um exemplo individual, mas como um representante de todos os jovens operários a quem era negado o direito de viver, etc. "Não, meus senhores", exclamou ele, "os senhores não agiram como artistas. Os senhores não se preocuparam com a apresentação de um caso trágico particular; nós nunca lhes teríamos negado o direito de fazer isso!"[38]

Os criadores de *Kuhle Wampe* ficaram arrasados. O censor havia resumido com a maior precisão a sua intenção original: eles haviam feito bem demais o seu trabalho e tinham sido descobertos. Brecht, com seu habitual cinismo, é que salvou a situação:

> Levantei-me e, apesar da minha ojeriza aos discursos, fiz um discurso. Cingi-me estritamente à inverdade. Citei as características individuais que havíamos dado a nosso desempregado: por exemplo, ele havia guardado seu relógio de pulso antes de saltar pela janela... Protestei contra a terrível acusação de que não nos havíamos comportado como artistas... e desavergonhadamente bradei que minha honra como artista tinha sido posta em dúvida...[39]

No final, essa manobra cínica obteve sucesso. O filme foi aprovado com alguns cortes sem importância. Comenta Brecht:

> Ao deixarmos o edifício, não escondemos nosso alto conceito a respeito do censor. Ele havia penetrado na essência de nossas intenções artísticas com sagacidade muito maior do que a de nosso crítico mais benevolente.[40]

Kuhle Wampe, que foi levada na América com o título de *Whither Germany*? (*Para Onde Vai a Alemanha*?), foi o único filme comunista jamais produzido na República de Weimar.

No inverno de 1930-1, quando o desemprego atingia o auge em Berlim, Brecht e Elisabeth Hauptmann haviam perambulado pelos pontos de distribuição de sopa do Exército da Salvação. Desde 1926, ele tinha vontade de escrever uma peça sobre o funcionamento da sociedade capitalista: os escritos de Lincoln Steffens e outros autores americanos criadores de polêmicas, *Jungle*, de Upton Sinclair, e as reportagens a respeito da destruição de café e trigo para elevar o preço do produto haviam contribuído para configurar a idéia um tanto ou quanto primária que ele fazia dos grandes aventureiros do capitalismo, tais como Dan Drew ou o Comodoro Vanderbilt. Sua idéia primitiva para uma peça e respeito dos especuladores do trigo na Bolsa de Valores de Chicago não havia dado em nada. Outra peça, *Der Brotladen* (*A Padaria*) que usa um coro de desempregados (que elucubram em torno das misteriosas ações dos ricos com suas inexplicáveis conseqüências para os pobres no mesmo tom em que o coro de uma tragédia grega choraria os caminhos igualmente inexplicáveis do destino), também ficou inacabada. Nessa peça, Brecht havia introduzido uma moça do Exército da Salvação para mostrar o absurdo de se querer resolver problemas econômicos pela mera caridade. Esse personagem, a Srta. Hippler, mesclou-se com a moça do Exército da Salvação do fracassado musical *Happy End* para formar o de Joan Dark (isto é, d'Arc), a heroína de *Santa Joana dos Matadouros*.

---

[38] Brecht, "Kleiner Beitrag zum Thema Realismus", *Der Sonntag*, Berlim Oriental, n.º 6, 1958, p. 9.
[39] *Ibid.*
[40] *Ibid.*

Santa Joana dos Matadouros é uma das maiores e mais características obras de Brecht. Como todas as suas melhores peças, ela se desenrola em vários planos. Num desses planos, está uma arrasadora paródia do drama clássico alemão e, muito particularmente, de uma das peças mais tolas dentre tais clássicos, a *Donzela de Orleans*, de Schiller, bem como do *Fausto*, de Goethe. Os magarefes de Chicago falam no bombástico verso branco dos heróis românticos de Schiller:

Lembra-te, Cridle, como há poucos dias
Cruzamos, à noitinha, o matadouro
E junto à mais recente enlatadora
Lembra-te, Cridle, vimos aquela vaca
De olhos no céu, tão grande, triste e loura,
Como se já golpeada; e eu senti
Que o golpe fora em mim; oh, Cridle, Cridle,
Sangrento é o nosso ofício...[41]

---

[41] Brecht, *Die Heilige Johanna der Schlachthoefe*, *Versuche 5*, p. 362.

Mas a peça constitui também uma tentativa, embora um tanto ingênua, de revelar o que se passa por trás dos bastidores dos negócios e das operações da Bolsa. O capitalista Pierpoint Mauler é retratado com a admiração custosamente dissimulada que Brecht, como Shaw, sentia pelos impiedosos especuladores milionários. Na verdade, *Santa Joana dos Matadouros* reúne traços tanto de *Santa Joana* quanto de *Major Barbara*, de Shaw.

É por certo um indício dos tempos o fato de, em 1932, não ter conseguido Brecht, embora já fosse um autor consagrado e famoso, nenhum teatro onde pudesse montar *Santa Joana dos Matadouros*. A não ser pela versão radiofônica reduzida, que foi transmitida em Berlim na primavera de 1932, *Santa Joana dos Matadouros* permaneceu inédita no palco até ser montada em Hamburgo, quando teve sua estréia a 30 de abril de 1959.

Durante os oito anos desse seu primeiro período berlinense, Brecht cultivou a *persona* pública de um *enfant terrible* literário. No auge da fama e prosperidade, ele continuava a ostentar seu traje personalíssimo: usava sempre coletes com mangas de fazenda, gravata de couro, casaco de couro do tipo que usam os mecânicos ou os motoristas de caminhão e boné. Como sempre, não fazia a barba. Seu cabelo era penteado para a frente, numa franja, e seus óculos de aros de aço, semelhantes aos dos mais modestos funcionários públicos ou aos de um mestre-escola, eram o traço principal de seu rosto. Guiava por Berlim em alta velocidade, e com risco considerável tanto para ele mesmo quanto para seus passageiros, num Steyr aberto, que ganhara compondo uns versinhos de propaganda para os fabricantes, sendo que tal ato mercenário lhe valeu o desprezo dos defensores da missão etérea e espiritual do poeta alemão.

Com sua estranha aparência e sua estudada arrogância, Brecht provocava sentimentos de nojo físico e ódio violento no peito de muita gente respeitável — o que era exatamente o que queria. Adorava ser tomado por "um sujeito muito perigoso" e se divertia em deixar desatinados os mais respeitáveis críticos literários dizendo, em tom extraordinariamente condescendente, coisas como: "Não tenho nada contra Ibsen ou Schnitzler. Eles são muito bons — para seu tempo e sua classe."[42] Porém o que mais desconcertava seus detratores era seu exasperante hábito de mudar de posição no meio de uma discussão e repentinamente começar a concordar com tudo o que diziam seus oponentes, ressaltando que essa, precisamente, é que tinha sido sempre a sua opinião, de forma que no fim ninguém jamais sabia se ele realmente estava concordando ou se estava apenas utilizando uma forma de desmoralizadora ironia.

---

[42] Willy Haas, *Die literarische Welt, Hamburgo*, 1955, p. 134.

Muito disso era parte integrante de uma tentativa sistemática para destruir o conceito de poeta que Stefan George e Rilke haviam procurado encarnar: a de seres românticos escolhidos pela Providência, por demais delicados para que se pudessem conspurcar nos contatos com o mundo real, de reis secretos e/ou legisladores sacerdotais da nação. Vinha daí o ar ostensivamente anti-romântico e comercial de Brecht. Como disse seu amigo George Grosz:

> Apesar do fato de ser ele tudo menos uma pessoa destituída de colorido, amava a cor cinza; não o cinza opaco da obscuridade, mas o cinza sóbrio do teórico, do comentarista, do mestre-escola. Ele certamente teria preferido ter um sensível computador eletrônico em lugar de um coração, bem como um par de rodas automotoras em lugar das duas pernas...[43]

Em seu desejo de destruir a lenda do ato criador misterioso e solitário do poeta, Brecht gostava de trabalhar cercado de amigos.

> Numa mesa longa junto à janela, sua máquina de escrever estava sempre aberta e pronta para o trabalho, cercada de várias pastas contendo recortes de jornais europeus e americanos. Considerava o aparecimento de uma visita sempre ótimo para o seu trabalho — lia-lhe logo uma passagem difícil para testar a qualidade do que escrevia pela reação do visitante, ou tinha com ele longos debates. Imediatamente precipitava-se para a máquina para escrever uma nova versão. Tinha a convicção de que era bom para o seu trabalho que muitas pessoas participassem dele. E em virtude disso reunia vários jovens em torno de si como colaboradores. Faziam pesquisas, debatiam planos com ele, davam sugestões para alterações e correções. Nas edições de suas obras, eles apareciam como seus co-autores.[44]

---

[43] George Grosz, *Ein kleines Ja und ein grosses Nein*, Hamburgo, 1955, p. 181.

[44] Bernhard Reich, "Erinnerungen an den jungen Brecht", *Sinn und Form*, Segundo Número Especial de Brecht, 1957, pp. 434-5.

Sua influência sobre esses jovens era tão forte que todos começavam a parecer-se com Brecht:

> Brecht, Klabund, Dudow, Caspar Neher e Paul Samson Koerner (o boxeador) usavam todos cortes de cabelo idênticos... o cabelo era cortado em torno de toda a cabeça a um comprimento de mais ou menos cinco centímetros, e caía um tanto ao acaso, como os penteados que a gente vê nos bustos dos imperadores romanos.[45]

Era um círculo muito fechado. Carola Neher, uma das atrizes favoritas de Brecht (que apesar de seu nome não tinha qualquer parentesco com o cenógrafo Caspar Neher), era mulher do poeta tuberculoso Klabund, amigo de Brecht. Polly e *Santa Joana dos Matadouros* haviam sido escritas para ela. E Kurt Weill era casado com Lotte Lenya, outra das atrizes principais de *A Ópera dos Três Tostões* e *Mahagonny*.

O próprio Brecht, cujo primeiro casamento (com Marianne Zoff, irmã do escritor Otto Zoff) havia terminado em divórcio, estava já a esta altura casado com a atriz Helene Weigel, que havia interpretado o principal papel feminino da produção berlinense de 1927 de *Mann ist Mann*. Dois anos mais moça do que Brecht, Helene Weigel era de Viena e produto de um famoso colégio para moças dirigido por uma feminista militante que estava decidida a provar que podia formar moças mais inteligentes e intelectuais do que o produto dos melhores colégios para rapazes. Toda uma geração de moças brilhantes, Helene Weigel entre elas, atestava que suas declarações a respeito não haviam sido vãs. Helene Weigel alia a intensidade emocional de uma atriz de grande categoria, embora sempre intelectual, a uma mente aguda, culta e de prodigiosa capacidade organizadora. Ao mesmo tempo, sempre foi dona-de-casa e mãe das mais competentes. Sua lealdade e devoção a Brecht nunca tiveram qualquer momento de fraqueza. Apesar das tendências poligâmicas inveteradas e irreprimíveis de Brecht, ele e Weigel permaneceram devotados um ao outro durante trinta anos.

Dentro do círculo de seus admiradores, Brecht perdia seu ar sinistro, que tanto gostava de ostentar quando aparecia em público. Tornava-se bondoso, delicado e bem-humorado, sempre transbordante de idéias. O escritor russo Sergei Tretyakov, que encontrou freqüentemente com Brecht durante 1931 e 1932, deixou um vívido retrato de sua conversa naquele tempo. Tirando baforadas dos abomináveis charutos baratos que fumava incessantemente e parecendo "uma nota tocada por uma esbelta clarineta, seu rosto de nariz aquilino a lembrar Voltaire ou Ramsés"[46] ele dissertava sobre o caráter do alemão, contava histórias de seus primeiros anos, espalhava idéias para dúzias de peças novas, ou elaborava seu projeto para um novo tipo de teatro, que

---

[45] Ernest Borneman, "The Real Brecht", *Encore*, Londres, julho/agosto de 1958, p. 26.

> funcionaria como um tribunal. Dois julgamentos por noite, cada um durando uma hora e quinze minutos. Haveria, por exemplo, um julgamento de Sócrates, um de feiticeiras, um do *Neue Rheinische Zeitung,* de Karl Marx, ou o julgamento de George Grosz sob a acusação de blasfêmia por sua caricatura que mostrava Cristo usando máscara contra gases. Brecht se deixava levar por seu entusiasmo. E começava a elaborar a idéia: "Suponhamos que terminou o julgamento de Sócrates. Aí organizamos um breve julgamento de feiticeiras, no qual os juízes são cavaleiros de armadura que as condenam à fogueira. Depois começa o julgamento de George Grosz, mas nos esquecemos de retirar do palco os cavaleiros de armadura. Quando o promotor indignado começa a atacar o artista por haver insultado nosso Deus doce e piedoso... os cavaleiros... começam a aplaudir..."[47]

Em janeiro de 1933, Anatoly Lunacharsky — que até 1929 havia sido Comissário Soviético para a Educação — foi a Berlim para uma operação de olhos. Encontrara Brecht em ocasiões anteriores e foi visitá-lo. A viúva de Lunacharsky conta que a conversa ficou circunscrita à catástrofe iminente: a ascensão de Hitler ao poder. Os membros do círculo de Brecht que estavam presentes falaram da provável necessidade de emigrar e Lunacharsky procurou consolar Brecht ressaltando que, afinal, poderia continuar a escrever suas peças mesmo no exílio. "Uma das atrizes riu: 'Brecht não consegue viver sem um teatro... preferiria trabalhar como ponto do que ficar sem um teatro!' — 'Estaria até

---

[46] S. Tretyakov, "Bert Brecht", *Literatura Internacional,* Moscou, maio de 1937.
[47] *Ibid.*

mesmo disposto a trabalhar como bombeiro nos bastidores!', disse outro dos presentes."[48]

Algumas semanas mais tarde, Hitler subiu ao poder. A 27 de fevereiro irrompeu o incêndio no edifício do Reichstag, e tropas de choque começaram as batidas para prender os comunistas e os intelectuais de esquerda. No dia seguinte, Brecht partiu para o exílio.

---

[48] Natalya Rosenel, "Brecht und Lunacharsky, *Neues Deutschland,* Berlim Oriental, 8-2-1958.

Capítulo III

EXÍLIO
(1933-1948)

> ... mudando de país mais vezes que de sapatos...
>
> BRECHT, *An die Nachgeborenen*

> Ensinar sem alunos
> Escrever sem fama
> É difícil...
>
> BRECHT, *Ueber das Lehren ohne Schueler* (1935)

Em nossa era de perseguição racial e política, de tramóias com passaportes e permissões para trabalho, o destino do refugiado é, por si mesmo, bastante duro. Mas, se esse refugiado é escritor e se vê repentinamente privado do meio de expressão de sua arte, tudo fica ainda mais duro.

O caso de Brecht era particularmente cruel: ele não era só um poeta que dependia do domínio que tinha de sua língua, mas também um experimentador e inovador teatral; para fazer seu trabalho e ampliar sua capacidade precisava de um palco, de cenários, de atores — e de público. Aos trinta e cinco anos, justamente quando vinha de alcançar a fama — ou pelo menos a notoriedade — e o sucesso financeiro, sua carreira havia de repente chegado virtualmente ao fim.

O sucesso de *A Ópera dos Três Tostões* fora do mundo de língua alemã lhe poderia haver dado algumas esperanças. Ironicamente tal sucesso tinha sido provocado em grande parte pela versão cinematográfica de Pabst, que havia sido realizada simultaneamente em alemão e francês. A *Ópera* também havia sido montada nas principais capitais européias e até mesmo em Nova York (em 1933 — com bem pouco sucesso), e os direitos dos números musicais também garantiam a Brecht uma certa renda, até o início da guerra. Mas suas oportunidades para escrever e montar novas obras ficavam extremamente reduzidas: depender de tradução para o lançamento de obra nova é garantir o fracasso. E as possibilidades de conseguir que fossem montadas novas peças suas em alemão estavam cruelmente reduzidas.

Havia alguns países que ainda não estavam controlados por Hitler e que tinham uma população de língua alemã e alguma abertura para artistas alemães: Áustria, Suíça, certas áreas da Tcheco-Eslováquia, algumas localidades dos Bálcãs e mesmo da União Soviética, onde os alemães do Volga tinham sua própria região autônoma, que nessa época era motivo de grande publicidade. Porém com a exceção de Viena, Praga e Zurique tais locais eram predominantemente provincianos em seus gostos e critérios. E mesmo em Viena, Praga e Zurique as possibilidades eram estritamente limitadas e pequenas demais para o repentino influxo de escritores, diretores, compositores, atores e jornalistas vindos do Reich de Hitler.

Alguns escritores alemães refugiados tiveram a coragem e a capacidade para dar por perdida sua própria língua e dominar outra; porém esses (Arthur Koestler, Robert Neumann e alguns outros) eram a exceção. O resto tinha de depender dos poucos editores fora da órbita nazista que estavam dispostos a arriscar a perda do mercado alemão por publicar autores perseguidos por Hitler, ou então dos inúmeros porém efêmeros periódicos literários antinazistas que brotaram em Viena, Praga, Amsterdã ou Paris. Passavam os dias inteiros planejando e lançando tentativas como essas nos cafés da Europa. A princípio ainda esperavam por um repentino colapso do regime hitlerista, mais tarde procuravam convencer-se a si mesmos, com sucesso cada vez menor, que as grandes potências européias não ficariam inertes enquanto a Alemanha se preparava abertamente para uma guerra contra elas. Mas os anos iam passando e ninguém fazia nada de concreto. Era verdadeiramente terrível a situação em que se encontravam tais intelectuais; conheciam Hitler, sabiam o que ia acontecer, mas ficavam condenados a proclamar seus conhecimentos em jornais de refugiados que ninguém lia, a ver suas peças provocantes, destinadas a abrir os olhos do mundo, ser montadas nas salas do fundo deste ou daquele café, onde só eram vistas por outros refugiados que não precisavam delas para se converterem; condenados também a mover-se entre gente que não tinha noção de sua importância anterior e a mendigar auxílios de organizações caritativas. Não é de surpreender que muitos desses refugiados alemães se tenham suicidado, ou bebido até morrer.

No dia seguinte ao do incêndio do Reichstag, Brecht havia fugido para Viena, acompanhado de sua mulher e seu filhinho Stefan. Seu nome sempre estivera bem ao alto das listas de liquidação dos nazistas; já desde 1923, ao tempo do primeiro *putsch* de Hitler, Brecht havia merecido o número cinco na lista dos que deveriam ser presos — principalmente por haver manchado a honra do combatente alemão em sua *Balada do Soldado Morto*. Quando os nazistas queimaram os livros de seus principais opositores pouco tempo depois de haver subido ao poder, os de Brecht foram dos primeiros a serem lançados às chamas. E mais tarde ele foi despojado de sua cidadania alemã — novamente por ser o autor da *Balada do Soldado Morto*.

Tudo ainda mais se agravava porque Barbara, de dois anos, a menor dos dois filhos de Brecht e Helene Weigel, tinha sido deixada na Alemanha, aos cuidados do pai de Brecht. Durante o mês de março de 1933, correram boatos em Viena de que os nazistas pretendiam usar a criança como um meio de forçar Brecht a voltar para a Alemanha. Uma senhora inglesa que trabalhava em assistência social em Viena soube dessa perigosa situação e ofereceu-se para contrabandear a menina para fora da Alemanha. A 1.° de abril de 1933, a operação de salvamento foi realizada, com perigo, porém com êxito: a pequena Barbara foi apanhada num campo nos arredores de Ausburgo e posta no trem que a levaria para a Suíça, para onde os pais haviam ido nesse meio tempo.

Nos meses que se seguiram, Brecht, como tantos de seus companheiros escritores, esteve viajando pela Europa em busca de um lugar para viver e trabalhar: Praga, Viena e Paris eram as paradas convencionais dessas excursões de prospecção. Na primavera de 1933, um grupo de importantes escritores antinazistas reuniu-se numa espécie de conselho de guerra em Sanary-sur-Mer para discutir suas dificuldades: Thomas e Heinrich Mann, Feuchtwanger, Arnold Zweig, o filho de Thomas Mann, Klaus Mann, Ernst Toller e Brecht. Esse foi o primeiro de muitos encontros semelhantes que se seguiram, todos dedicados a um sério e penetrante exame do problema do que poderiam fazer os escritores para ajudar a provocar a queda de Hitler. Para preservar seu respeito por si mesmos, bem como sua sanidade, precisavam acreditar que suas atividades tinham a maior importância. Em verdade, tinham muito pouca.

Poucas semanas depois de Pentescostes, Brecht foi à Dinamarca a convite da romancista dinamarquesa Karin Michaelis. Resolveu então fazer da Dinamarca sua base de operações e Karin Michaelis ajudou-o a encontrar lá uma residência temporária. A Dinamarca ficava longe dos focos de emigração, com seus deprimentes grupinhos, seus fúteis e dispersivos projetos fantásticos, suas intrigas. E, além disso, era relativamente próxima da Alemanha: Brecht gostava de pensar que estava tomando parte na luta subterrânea do trabalhador alemão, mito ao qual ele e muitos de seus colegas teimosamente se agarravam, muito embora muito pouco dele correspondesse à realidade:

> *Refugiado sob o telhado de palha dinamarquês, amigos,*
> *Acompanho sua luta...*[1]

Esse telhado de palha dinamarquês era o de uma velha fazenda na ilha de Langeland, na Província de Svenborg. A antiga cocheira havia sido caiada para servir de local de trabalho para Brecht: uma mesa compridíssima ficava encostada a uma das paredes, sob a janela, e ali ele se sentava junto à máquina de escrever, martelando poemas satíricos, peças, ensaios e artigos em seu papel fino cinza preferido. Meticulosamente grudava correções sobre passagens abandonadas; ou cortava pilhas de fotografias e notícias de revistas ilustradas e jornais — material para trabalho futuro. Brecht acreditava em documentação e colecionou enormes livros de recortes repletos de imagens da loucura da humanidade. Depois da guerra, um deles foi publicado: *Kriegsfibel* (*Cartilha da Guerra*); consiste em fotografias de várias publicações — a revista *Life* aparece com grande freqüência — cada uma delas acompanhada por uma quadrinha amarga e mordente.

Numa das vigas de carvalho que sustentavam o telhado dessa antiga cocheira, ele havia afixado uma inscrição, que proclamava em grandes letras o primeiro artigo de seu credo artístico e filosófico: A VERDADE É CONCRETA. E

---

[1] Epígrafe de *Svendborger Gedichte*, Londres, 1939.

> ...*em frente à parede caiada*
> *Fica a negra mala militar com os manuscritos.*
> *Sobre ela os utensílios do fumo e o cinzeiro de cobre.*
> *A gravura chinesa que revela o cético*
> *Pende acima dela...*[2]

Esses eram seus pertences favoritos, que carregou consigo pelo mundo afora: seus manuscritos, seus apetrechos de fumante e o rolo com a pintura de um filósofo chinês, provavelmente Confúcio.

Vindas do quintal, ele podia ouvir dali as vozes dos filhos que brincavam num balanço. Porém, por mais idílico que tudo pudesse parecer, nunca se considerou estabelecido ali, antes eternamente preparado para partir novamente —

> ... *a casa tem quatro portas por onde se fugir...*[3]

Nessa base na Dinamarca, Brecht realizava suas atividades variadas e quase que febris, porém nunca muito proveitosas.

Em Paris, na primavera de 1933, ele e Kurt Weill haviam escrito um balé *Die sieben Todsuenden (Os Sete Pecados Mortais)*, concebido como um veículo para a mulher de Weill, Lotte Lenya. A companhia de Georges Balanchine, "Les Ballets 1933", apresentou-o no Théâtre des Champs-Elysées em junho desse mesmo ano. O balé conta a estória de uma moça americana, Anna, que se lança no mundo para ganhar dinheiro e tem de evitar os sete pecados mortais, isto é, a indulgência em relação a seus próprios instintos naturais, para atingir seu objetivo. Anna é apresentada como uma dupla personalidade: seu lado emocional é dançado (Tilly Losch criou o papel) enquanto que seu lado racional (Lotte Lenya) a admoesta por meio de canções. Caspar Neher veio para Paris para fazer o cenário, mas o espetáculo alcançou pouco mais do que um *succès d'estime*. De 1.° a 15 de julho, o balé foi apresentado em Londres, no Savoy Theatre, com o título *Anna Anna*. Também ali foi considerado como impressionante, porém o *The Dancing Times* criticou-o por abandonar "a latinidade de estilo da qual o balé tem colhido tanta beleza" e queixava-se de que não havia "nada para esclarecer ou elucidar a escuridão do texto teuto-americano..."[4] Isso foi apenas o primeiro de uma longa série de lembretes dolorosos de que o sucesso fora da Alemanha não era apenas uma questão de traduzir as palavras de Brecht para inglês ou francês. Era o espírito de sua obra, toda a sua maneira de ser que parecia estrangeira, incompreensível, para um público não-alemão.

---

[2] Brecht, "Auf der Flucht", *Lieder und Gedichte*, Berlim Ocidental e Frankfurt, p. 102.
[3] Brecht, "Zufluchtsstaette", *ibid.*, p. 103.

Apesar disso, Brecht voltou repetidamente a Paris e Londres para debater a possibilidade de ter uma de suas peças representada. Quase no fim de 1935, a Theatre Union, de Nova York, que era de esquerda, resolveu montar *A Mãe* e ele foi para lá, principalmente para tentar evitar que a companhia, entusiasta, laboriosamente alterasse seu estilo "épico" para outro, convencional, pela inclusão de todas as coisas que expressamente havia omitido: os odores de cozinha e os detalhes realistas. Não chegou a ter inteiro sucesso, o espetáculo não era nem carne nem peixe, e os críticos confessaram que tinham ficado inteiramente perplexos diante dos acontecimentos.

Em 1936, Brecht tornou-se co-diretor de uma revista literária antinazista fundada há pouco, *Das Wort*, que era publicada em Moscou. Os outros dois diretores eram Lion Feuchtwanger e Willi Bredel. O aparecimento do nome de Brecht na primeira página de *Das Wort* tem levado muita gente, e mesmo alguns compiladores de obras de referência, a supor que ele morava em Moscou nessa época. Na verdade, durante seus anos de exílio, só visitou Moscou numas poucas ocasiões e nunca por mais do que por poucos dias. Levando-se em conta o fato de que Feuchtwanger ficou muito pouco mais do que isso em Moscou e que Bredel estava lutando na Guerra Civil da Espanha, *Das Wort* era dirigida de forma muito peculiar e postal. Brecht publicou nesse jornal uma certa quantidade de seu trabalho em curso, mas fora isso há muito pouca evidência de sua influência editorial a ser encontrada em sua política ou conteúdo — alguns dos autores que ele mais detestava apareciam entre os colaboradores regulares. Mas, por outro lado, a posição lhe dava uma certa segurança financeira.

Ao tempo do pacto nazista-soviético do verão de 1939, *Das Wort* teve um fim inglório.

Para subsistir, Brecht tinha de trabalhar muito: consta até mesmo que escreveu o roteiro de uma versão cinematográfica de

---

[4] *The Dancing Times*, Londres, agosto de 1933.

I Pagliacci com Richard Tauber. "O filme era quase que catastroficamente mau, mas ainda assim revelava o toque do mestre em cenas tão inesperadas quanto o epílogo em que Tauber repentinamente dirigia-se ao público como qualquer comissário de uma *Lehrstueck.*"[5] Porém não era só desse modo que a situação trabalhava contra seu real talento: mesmo em seu trabalho mais sério a sensação de que precisava de alguma forma viver o seu papel na luta diária contra Hitler levou-o não só a fazer discursos em congressos de escritores antifascistas mas também a produzir toda uma série de *pièces d'occasion* políticas, tanto peças quanto poesia, muitas das quais competentes e espirituosas, porém sempre marcadas pela qualidade efêmera e a inevitável mediocridade desse tipo de composição. As *Sátiras Alemãs*, por exemplo, um grupo de poemas escritos para serem transmitidos pela "Rádio da Liberdade Alemã", antinazista, são interessantes como experiências de um tipo excepcionalmente livre de verso, mas envelheceram muito. Hoje nos parecem não só obsoletas como também de uma incrível ingenuidade. As convicções comunistas de Brecht atrapalhavam-no, em vez de ajudá-lo a compreender a verdadeira natureza do nazismo: ele o considerava como uma espécie de conspiração dos ricos contra os pobres, ignorando completamente o lado autenticamente revolucionário e apavorante dos nazistas, que não eram de forma alguma títeres dos generais ou dos industriais, a quem usaram, sem dúvida, mas a quem também traíram impiedosamente. E Brecht não só deixou de ver esse ponto como também nunca compreendeu bem alguns dos aspectos mais sinistros do totalitarismo, como, por exemplo, o da eficiência de sua propaganda, que fazia com que o povo efetivamente amasse seus opressores. De acordo com a linha do Partido Comunista, ele continuava a retratar a classe operária alemã como tomada de um surdo ódio contra os "governantes", e a concentrar boa parte de seu fogo sobre sintomas relativamente sem importância tais como a falta de manteiga ou de laranjas. Aqui, como em muitos outros pontos, o marxismo revelou-se um instrumento excepcionalmente defeituoso para a análise social. O pacto Ribbentrop-Molotov finalmente destroçou as ingênuas convicções de Brecht (bem como as de muitos outros escritores refugiados) a respeito do fenômeno da ditadura totalitária.

A mesma *ingenuidade* política marca as peças que Brecht escreveu entre 1933 e 1938: *Die Rundkoepfe und die Spitzkoepfe (Os Cabeças-Redondas e os Cabeças-Pontudas)*, um tratado sobre o racismo, e uma série de peças em um ato e pequenos esquetes reunidos sob o título *Furcht und Elend des Dritten Reiches (Terror e Miséria do Terceiro Reich)*. Uma versão desta última foi montada em 1945 nos Estados Unidos com o título de *The Private Life of the Master Race (A Vida Privada da Raça Superior)*. Algumas dessas cenas são prova cintilante de que Brecht sabia escrever na forma convencional, naturalista. Porém a maioria não consegue ser convincente. Para cumprir com o seu dever para com a Guerra Civil Espanhola, Brecht escreveu outra peça na forma dramática convencional que tanto desdenhava: *Die Gewehre de Frau Carrar* (*Os Fuzis da Senhora Carrar*) que foi representada em Paris, em alemão, por atores refugiados, em 1937. Helene Weigel foi a protagonista. Essa peça (vagamente baseada em *Riders to the Sea,* de Synge) é muito teatral, porém também politicamente muito simplista e, obviamente, uma colcha de retalhos. O próprio Brecht confessou isso numa nota que incluiu na coletânea de suas obras, na qual insiste em que isso

> é dramaturgia aristotélica (de empatia). As deficiências dessa técnica podem ser em parte compensadas pela apresentação de um filme documentário sobre os acontecimentos na Espanha junto com a peça ou, então, ligando-a a alguma ocasião propagandística.[6]

O único romance de fôlego de Brecht, *Dreigroschenroman* (*O Romance dos Três Tostões*), publicado em Amsterdã em 1934, e em tradução inglesa em 1937, sofre também de supersimplificação política. Essa longa eleboração do roteiro cinematográfico que não foi utilizado para o filme da *Ópera* galhardamente tenta desmascarar o funcionamento da sociedade capitalista: contém muitas passagens brilhantemente escritas e muita sátira amarga no estilo do *Modest Proposal*, de Swift, porém não consegue ser convincente — suas cadeias rivais de lojas de departamentos que só vendem mercadorias roubadas e seus sindicatos de respeitáveis homens de negócios que se livram de cascos podres vendendo-os ao Almirantado inglês, embora sabendo que não há possibilidade dos mesmos flutuarem, simplesmente não podem ser aceitos como imagens válidas do funcionamento do sistema capitalista.

Mas como que para compensar a natureza seca, efêmera e supersimplificada de todo o seu panfletarismo político desses anos de exílio, Brecht também escreveu, nessa época, alguns de seus mais comoventes poemas. Tinha planejado publicar a maior parte deles no quarto volume de uma coletânea da qual só os dois primeiros volumes apareceram, em Praga, em 1938, embora a marca da editora seja "Malik Verlag/London". O terceiro volume estava no prelo quando caiu a Tcheco-Eslováquia e apenas um pequeno número de cópias das *Svendborger Gedichte* (*Poemas de Svendborg*) apareceu como amostra prévia do frustrado quarto volume da coletânea. Contém o que será talvez o mais pessoal de todos os poemas de Brecht — *An die Nachgeborenen* (*À Posteridade*) no qual roga que as gerações de uma era mais feliz o perdoem pela aspereza de seus escritos —

---

[5] Ernest Borneman, "The Real Brecht", *Encore*, Londres, julho/agosto de 1958.

[6] Brecht, *Stuecke VII*, p. 60.

Pois sabemos:
Mesmo o ódio ao mal
Deforma os traços,
E a raiva da injustiça
Também enrouquece. É pena que nós
Que queríamos preparar o caminho para a amizade
Não tenhamos podido nós mesmos ser amigos...[7]

À medida que ia desaparecendo a ilusão de que poderia influenciar o curso dos acontecimentos com seus escritos, Brecht voltou ao veio mais profundo e poético de sua dramaturgia. Alguns dos que só seguiam seu trabalho pelo que ele publicava nos jornais de refugiados haviam-no riscado do rol dos poetas, acreditando que ele jamais corresponderia ao que seu trabalho mais antigo prometia. Não podiam saber que a partir de 1937 Brecht havia quebrado os grilhões da propaganda política e começado a escrever uma série de peças que mostravam que seu talento não só não havia diminuído, mas efetivamente havia amadurecido consideravelmente e sido depurado do exibicionismo pueril de seus anos de *enfant terrible*: *Das Leben des Galilei* (*A Vida de Galileu*) 1937-8, *Das Verhoer des Lukullus* (*O Julgamento de Lúculo*) 1938, *Der Gute Mensch von Sezuan* (*A Alma Boa de Se-Tzuan*) 1938-40, *Mutter Courage und ihre Kinder* (*Mãe Coragem e seus Filhos*), 1938-39. É significativo que todas essas peças tenham sido compostas quando a situação já tinha ficado tão ruim que se tornara óbvio que os panfletos políticos eram claramente fúteis, quando a guerra já era iminente e quando a aliança entre os nazistas e Stalin havia amainado os ânimos mesmo dos mais ardentes comunistas alemães.

Mesmo no exílio, Brecht reunia um círculo à sua volta; não conseguia viver sem trabalhar no teatro, de modo que passou a ficar muito ativo nos movimentos teatrais amadores da esquerda dinamarquesa. *Die Rundkoepfe und die Spitzkoepfe* teve sua primeira apresentação em Copenhague em 1936 por um grupo de atores dinamarqueses do movimento teatral proletário e, entre os escritos teóricos de Brecht sobre a arte da interpretação, existe um longo poema didático intitulado: *Discurso para Atores Proletários Dinamarqueses sobre a Arte da Observação.*

Na Dinamarca, Brecht adquiriu mais dois nomes para a lista de suas amigas fiéis: uma delas, Margarete Steffin, aparece como co-autora de *Terror e Miséria do Terceiro Reich, A Alma Boa de Se-Tzuan, O Julgamento de Lúculo* e *Arturo Ui.* Junto com ela, Brecht traduziu para o alemão a história da infância de Martin-Andersen Nexol. Margarete Steffin também traduziu a peça de Nordahl Grieg a respeito da Comuna de Paris, *A Derrota,* que Brecht publicou em *Das Wort* e que mais tarde provocou a sua própria contrapeça *Die Tage der Kommune* (*Os Dias da Comuna*).

A atriz dinamarquesa Ruth Berlau não só aparece como colaboradora em *Os Dias da Comuna, O Círculo de Giz Caucasiano,* e *A Alma Boa de Se-Tzuan,* etc., como também tornou-se a fotógrafa que criou a completa documentação fotográfica das produções de Brecht, que formou a base para seus "livros-modelo".

No verão de 1939, quando a guerra já se tornara inevitável e a Dinamarca parecia cada vez menos segura, Brecht mudou-se para a Suécia. Depois da invasão alemã da Dinamarca e da Noruega, entretanto, a Europa não podia oferecer qualquer garantia real de segurança a um homem tão odiado pelos nazistas quanto Brecht, de modo que durante 1940 ele novamente transferiu sua família — e também alguns de seus auxiliares e colaboradores — para a Finlândia onde, por alguma razão, parecia ser mais fácil obter um visto americano. Na Finlândia, foi hóspede do escritor Hella Wuolijoki, cujos contos folclóricos usaria como base para sua peça *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (*O Senhor Puntila e seu Criado Matti*), o que mais tarde resultaria em nova acusação de plágio. Como preparação para a América, ele estava trabalhando muito para acabar uma peça com a qual pretendia conquistar os palcos americanos: *Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (*A Resistível Ascensão de Arturo Ui*), uma transposição da ascensão de Hitler para um ambiente de *gangsters* em Chicago. A 10 de março, Brecht anotou a primeira idéia em seu diário; a 28 de março toda a peça, com exceção de uma cena, estava completa.

---

[7] Brecht, "An die Nachgeborenen", *Svendborger Gedichte,* p. 60.

A 3 de maio de 1941, o vice-cônsul americano em Helsinque concedeu a Brecht um visto de quota de imigração. No início de junho, ele, sua família e alguns membros de seu círculo iniciaram a longa jornada para a América — da Finlândia através de toda a União Soviética até Vladivostok a bordo do expresso transiberiano. Dez dias depois do grupo ter deixado Vladivostok num navio sueco, as tropas de Hitler invadiram a Rússia, e a Finlândia entrou na guerra como aliada da Alemanha. Enquanto Brecht se preparava para partir, o país já estava pululando de tropas alemãs. Foi uma fuga de última hora.

Após a longa viagem marítima, da qual ele gostava mais tarde de lembrar os golfinhos que brincavam no mar do Japão e as pequenas charretes das ruas de Manilha — que logo estaria sob o domínio japonês — Brecht chegou a San Pedro, Califórnia, a 21 de julho de 1941.

Instalou-se nos arredores de Hollywood, onde tantos outros escritores da Europa Central estavam amargando os tempos de guerra e de exílio. Muitos de seus velhos amigos o haviam precedido: Lion Feuchtwanger, após uma viagem aventurosa e perigosa através da França ocupada; o compositor Hanns Eisler; o poeta e diretor austríaco Berthold Viertel, a quem Christopher Isherwood imortalizou em *Prater Violet* como um gênio fogoso e de bom coração; e muitos outros. Mas, apesar da ajuda e apoio desses amigos, os tempos eram duros e a atmosfera estava longe de ser propícia:

Toda manhã, para ganhar meu pão,
Vou ao mercado onde se compram mentiras...[8]

As mirabolantes esperanças de que algumas de suas peças pudessem ser montadas em palcos americanos haviam dado em nada. Os *Gangsters de Arturo Ui* eram por demais diversos dos originais para que essa ambiciosa peça pudesse ter a mínima *chance*. A não ser por uma apresentação de algumas cenas de *Terror e Miséria do Terceiro Reich* por um grupo de atores refugiados sob a direção de Berthold Viertel em maio de 1942 em Nova York, parecia até então impossível que ele conseguisse entrar para o teatro americano. E assim o tempo de Brecht era gasto na tentativa de inventar enredos que pudessem ser vendidos a um estúdio cinematográfico: era a época dos filmes sobre a luta subterrânea na Europa ocupada, e Brecht estava trabalhando em vários projetos desse tipo. Sobre a luta na França ocupada, ele e Feuchtwanger estavam planejando uma versão moderna da história de Joana d'Arc, que mais tarde se cristalizou num romance por Feuchtwanger e em *Die Gesichte der Simone Machard* (*As Visões de Simone Machard*), de Brecht, uma de suas peças mais ternas, cuja pequena heroína da Resistência tinha canhestras e primárias visões de si mesma como uma Joana d'Arc anacrônica.

Mas afinal Brecht conseguiu vender uma estória que tratava do assassinato de Heydrich por patriotas tchecos e foi filmada por Fritz Lang sob o título *Hangmen Also Die* (*Os Carrascos Também Morrem*). Hanns Eisler compôs a música. Porém o produto final tinha muito pouca semelhança com o plano inicial de Brecht e ele se desligou do filme.

Muito longe, em Zurique, o bravo grupo de atores antinazistas que fazia do Schauspielhaus o maior expoente do teatro alemão livre deu a Brecht a única aportunidade de não se sentir inteiramente esquecido: tiveram sucessos estrondosos com três peças que ele havia escrito na Dinamarca, *Mãe Coragem, A Alma Boa de Se-Tzuan* e *A Vida de Galileu*. Na América, entretanto, ele não conseguia encontrar ninguém que quisesse imprimir seus poemas, de modo que teve de publicar algumas de suas *Gedichte im Exil* (*Poemas no Exílio*) em cópias fotostáticas de um texto datilografado que distribuiu a alguns amigos. Porém continuava a escrever, trabalhando em sua versão de Schweik — *Schweik im Zweiten Weltkrieg (Schweik na Segunda Guerra Mundial)*, e em *Der kaukasische Kreidekreis* (*O Círculo de Giz Caucasiano*).

A essa altura, Brecht vivia em Santa Monica. Já tinha agora mais de quarenta anos e se tornara bem menos agressivo, mas a adaptação de sua indumentária às condições californianas não foram além dele agora usar calças e blusões de brim azul e camisas abertas, sem gravata. Em lugar dos "Virginias" alemães, fumava agora charutos americanos de cinco centavos, recusando-se a experimentar qualquer marca mais cara, mesmo quando recebia caixas inteiras de presente.

Surpreendia seus amigos de Hollywood por conseguir se apresentar sempre com uma barba que não era feita há dois dias.

---

[8] Brecht, "Hollywood", *Hundert Gedichte*, Berlim Oriental, 1951, p. 308.

Nunca estava bem barbeado, mas também nunca ostentava uma barba de três dias. Ninguém jamais conseguiu explicar como o conseguia.

Ele se movia principalmente no pequeno mundo dos intelectuais alemães e austríacos refugiados e freqüentemente entrava em conflito com os círculos americanos que tudo indicava seriam aqueles que mais o atrairiam, o dos esquerdistas, inocentes úteis e comunistas americanos de Hollywood. Porém esses atores, escritores e diretores estavam em grande parte dominados pelo teatro russo e eram seguidores entusiásticos do método de Stanislavsky, que era anátema para Brecht. As contradições artísticas se sobrepunham às possíveis afinidades políticas.

E assim ele permaneceu no centro de um círculo primordialmente de língua alemã. É extraordinariamente irônico que Brecht, cuja obra de juventude se havia concentrado em torno da mítica concepção de um mundo anglo-saxônio e em grande parte americano, tenha estabelecido tão pouco contato com a verdadeira América. Depois de pisar o solo americano, a cena americana, que havia dominado suas primeiras obras, desaparece de seus escritos. E, embora admirasse as realizações americanas em questões de produção, não teve contato algum com seu clima cultural, sempre desconfiou de sua política, erradamente convenceu-se que depois da guerra os Estados Unidos reverteriam a uma posição isolacionista, e detestava sua cozinha. Quando lhe serviam algum complicado prato americano, ele o empurrava para longe, dizendo: "Em Ausburgo não se come esse tipo de coisa." Quanto às belezas da paisagem californiana... Certa vez um amigo o levou para um passeio de carro ao longo da costa, através do mais deslumbrante cenário natural; Brecht permaneceu silencioso e emburrado. Mas, quando o carro entrou num dilapidado bairro da zona portuária de Los Angeles, sua fisionomia iluminou-se: "Que paisagem maravilhosa!", disse ele. E falava a verdade. Brecht, cuja primeira poesia está cheia de êxtase diante das belezas da natureza, encarava-as agora como uma tentação que o poderia afastar de seus deveres como crítico social.

Continuava a consultar os amigos enquanto escrevia suas peças ou poemas e passava horas a discutir com eles os acontecimentos da Guerra. Para deixar claro o que pensava, dramatizava toda e qualquer situação, como, por exemplo, o que imaginava que Roosevelt poderia dizer a Stalin, ou a Hitler, ou a Himmler. E desse modo transformava o debate político abstrato em sua própria espécie de realidade dramática. Para ele a verdade era sempre concreta. A divisa que adornara as vigas de carvalho de Svendborg também saudava os visitantes a seu apartamento de Santa Monica. Sempre almejando alcançar a polidez confuciana, Brecht ocasionalmente perdia a paciência, principalmente se lhe eram lembrados fatos dolorosos que não se coadunavam com seu esquema político das coisas, tais como os expurgos de Moscou ou o terror stalinista. Quando seus amigos compositores Hanns Eisler e Paul Dessau, a quem havia encontrado numa visita a Nova York em 1942, iam visitá-lo, havia muita música barulhenta e, às vezes, o próprio Brecht cantava suas baladas em sua voz aguda, do mesmo modo que fizera em sua juventude nas tavernas da Baviera.

Vagarosamente, gradativamente, ia conseguindo se firmar na América. Já desde 1942, Max Reinhardt, seu antigo empregador e agora seu colega de exílio em Hollywood, havia planejado um espetáculo em inglês de *Terror e Miséria do Terceiro Reich.* Brecht havia escrito um esquema de continuidade muito bom para as cenas e os esquetes desconexos: um transporte de tropas blindado a rolar pela Europa em guerra, carregando um grupo de soldados, ligaria grupos de cenas que assim se tornavam *flashbacks* que ilustravam o pano de fundo da guerra e dos soldados alemães que nela lutavam. Eric Bentley traduziu a peça que, finalmente, alcançou os palcos nova-iorquinos com direção de Berthold Viertel com o título *The Private Life of The Master Race* (*A Vida Privada da Raça Superior*). Mas teve bem pouco sucesso, seja de crítica, seja de público, embora — ou justamente porque — fosse a menos brechtiana, a mais convencional, das peças de Brecht.

Ao mesmo tempo, a fama de Brecht espalhava-se pela elite intelectual: um artigo sobre a sua poesia escrito por Clement Greenberg havia aparecido na *Partisan Review* de março de 1941. Em 1943, H. R. Hays publicou uma impressionante tradução de *O Julgamento de Lúculo* — que foi em 1947 musicada por Roger Sessions, um dos principais compositores modernos da América (Paul Dessau e Brecht transformaram o original alemão em ópera alguns anos mais tarde).

E, em Eric Bentley, Brecht havia encontrado um poderoso e eloqüente defensor de suas teorias e peças junto à vanguarda universitária e teatral.

Quando terminou a guerra na Europa, portanto, parecia haver boas possibilidades de que Brecht ainda pudesse marcar sua presença na América. Como a maioria dos refugiados alemães, ele não estava muito ansioso por voltar para uma Alemanha devastada com suas cidades em ruínas, sua população roída de ódios, sua miséria, seu mercado negro. Brecht sentiu que valia a pena esperar e ver se não seria possível, afinal, conseguir criar um lugar para si nos Estados Unidos.

A fim de publicar suas próprias obras em alemão para o renascente mercado alemão, um grupo de escritores refugiados fundou uma editora em Nova York. Brecht, Feuchtwanger, Heinrich Mann, Viertel e F. C. Weiskopf estavam entre os sócios dessa empresa, a Aurora Verlag.

E para Brecht as coisas estavam melhorando: Eric e Maja Bentley terminaram a tradução de *O Círculo de Giz Caucasiano*, que foi montado no Carleton College, em Minnesota, em 1948, bem como a de *A Alma Boa de Se-Tzuan*. H. R. Hays estava preparando um volume de *Poemas Selecionados* (*Selected Poems*), de Brecht e, acima de tudo, o próprio Brecht estava trabalhando numa versão inglesa de seu *Galileu* com Charles Laughton, que queria interpretar o papel-título. Essa era a sua maior oportunidade: um astro famoso poderia realmente fazer com que o público lhe prestasse atenção, e *Galileu* era não só uma das maiores peças de Brecht como também era da maior relevância imediata nos anos que se seguiram ao lançamento da primeira bomba atômica, já que seu tema era o da responsabilidade do cientista para com a sociedade.

Porém todas essas esperanças se desfizeram: a 30 de julho de 1947 *A Vida de Galileu*, dirigida por Joseph Losey, era apresentada no Coronet Theatre, de Hollywood. Laughton estava truculentamente magnífico, mas aquela peça inusitada e cerebral era um desperdício diante de uma platéia despreparada para uma nova espécie de convenção dramática. Desconhecendo as convicções de Brecht a respeito de um teatro sem clímaxes crescentes e sem cenas "bem construídas", o público comparecera esperando os efeitos usuais de *suspense* e intensidade emocional e não estava preparado para uma seqüência de diálogos flexivelmente interligados, apresentados num palco de simplicidade espartana. Como comentou *Variety*, o "roteiro" não parecia muito bom e a impressão geral foi de monotonia. Ainda haveria outra oportunidade: *A Vida de Galileu* devia ser apresentada em Nova York. Mas o pensamento de Brecht já estava voltado para a Europa.

E não apenas por não haver conseguido obter sucesso e estima: a existência na fímbria da sociedade e da vida intelectual americanas estava se tornando cada vez menos confortável para estrangeiros com posições políticas marcadamente de esquerda. A guerra fria havia começado. Em todos os lugares havia suspeita de subversão. Um desses lugares era Hollywood: a infiltração comunista na indústria cinematográfica estava na agenda.

Em setembro de 1947, Brecht foi intimado a comparecer diante da Comissão de Atividades Antiamericanas para depor sobre o assunto.

Enquanto que alguns membros de seu círculo encaravam com terror o acontecimento, e propunham modos e maneiras de evitar tal transe, o próprio Brecht estava mais do que ansioso para medir as forças de sua impertinência e de sua servilidade schweikiana com o que considerava as forças mais obscurantistas e maléficas do país. Sempre gostara de tais encontros e se deleitava em ludibriar os pomposos representantes da autoridade por "restringir-se estritamente à inverdade", como fizeram diante do censor de seu filme *Kuhle Wampe*.

A 30 de outubro de 1947, uma quinta-feira, defrontou-se com a Comissão de Atividades Antiamericanas presidida por Parnell Thomas, membro da Câmara de Representantes.

A transcrição dos acontecimentos daquela manhã constitui um documento curiosíssimo. Qualquer pessoa que busque encontrar nela os mais requintados terrores de uma caça às bruxas ficará muito decepcionada. O que é mais impressionante é a total inocência dos investigadores, sua incapacidade para compreender um intelectual e, o que ainda é mais surpreendente, o modo sumário em que o caso foi preparado para os acusadores. Seria de esperar que, se alguém quisesse provar que um escritor mundialmente famoso tinha tendências comunistas, teria sido possível encontrar alguém que lesse suas obras no original, a fim de que ele pudesse ser confrontado com suas próprias palavras e opiniões. Porém nada disso foi feito. Os raros poemas ou peças esparsos que se haviam imiscuído na literatura comunista americana (em tradução) parecem ter formado a base principal do conhecimento que a Comissão tinha de Brecht, juntamente com um ou dois artigos seus que podem ser encontrados em inglês. Isso deu a Brecht a oportunidade de negar integralmente qualquer tendência comunista nos poemas pela simples alegação de que a tradução havia alterado o seu sentido. E, ao perceber que nenhum dos membros da Comissão tinha qualquer conhecimento real de sua obra, Brecht sutilmente os despistou mesmo nos pontos onde tinham mais obviamente por onde se pegar.

O Sr. Robert E. Stripling, Principal Investigador da Comissão, por exemplo, leu-lhe uma passagem de *Die Massnahme* e perguntou:

> Agora, Sr. Brecht, quer dizer à Comissão se um dos personagens nessa peça é ou não assassinado por seus companheiros porque isso era o que melhor calhava aos interesses do partido, do Partido Comunista; não é verdade?[9]

Isso, embora esteja enunciado de maneira grosseira, é sem dúvida o enredo de *Die Massnahme*. Mas Brecht calmamente lançou a maior confusão sobre o assunto. Respondeu ele:

> Não, isso não está inteiramente de acordo com a história... O senhor perceberá se a ler cuidadosamente, como no caso da antiga peça japonesa na qual vários valores estavam em jogo, que o jovem que morreu estava convencido de que havia prejudicado a missão na qual acreditava, e que estava pronto a morrer a fim de não tornar o prejuízo ainda maior. Então pede aos companheiros que o ajudem, e todos o ajudam a morrer. Salta num abismo, e os outros o conduzem ternamente até o abismo, e isso é que é a história.[10]

Na verdade, os três comunistas de *Die Massnahme* dizem categoricamente:

> *Então o fuzilamos e*
> *O atiramos num depósito de cal*...[11]

Porém Brecht propositadamente a confundiu com *Der Jasager*, que era anterior e que *era* efetivamente baseada numa lenda japonesa e que tinha sido uma espécie de estudo preliminar para *Die Massnahme*. Nessa peça, o rapaz em questão efetivamente pula num abismo. Se alguém tivesse reclamado, Brecht poderia simplesmente argumentar que confundira duas de suas peças que têm muito em comum; porém a Comissão, é claro, simplesmente desconhecia os fatos. O presidente da Comissão apenas comentou:

> Deduzo dos seus comentários... que ele apenas morreu, não foi assassinado.
> Brecht: Ele queria morrer.
> Presidente: Então eles o mataram?
> Brecht: Não; não o mataram — não nessa estória. Ele se matou....[12]

E por aí ficaram as coisas. O Principal Investigador heroicamente voltou à carga. Leu em voz alta o artigo sobre Brecht que Sergei Tretyakov publicou no periódico moscovita *Literatura Internacional*, no qual dizia que Brecht era abertamente simpatizante do comunismo (como na verdade ele era desde 1928). Triunfantemente o Principal Investigador perguntou a Brecht:

> O senhor se lembra dessa entrevista, Sr. Brecht?
> Brecht: Não. (Risos). Deve ter sido escrita há mais de vinte anos... Não me recordo exatamente da entrevista. Creio que se trata de um sumário mais ou menos jornalístico de conversas e discussões sobre muitas coisas.

O Principal Investigador mudou novamente de tática:

> O senhor baseou algum de seus escritos na filosofia de Lênin e Marx?

Desde 1930 que todos os escritos de Brecht eram baseados num ponto de vista marxista. Porém ele respondeu, confiando inteiramente na ignorância da Comissão:

> Não. Não creio que isso seja exatamente correto. Porém é claro que a estudei. Eu tinha de estudar como um dramatista empenhado em escrever peças históricas; é claro que eu tinha de estudar os conceitos de Marx sobre a história. Não creio que hoje em dia seja possível escrever uma peça inteligente sem tais estudos. E também a história escrita agora

---

[9] *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry, Washington,* 1947, pp. 491-504.
[10] *Ibid.*
[11] Brecht, *Versuche 4*, p. 358.

[12] *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*, Washington, 1947, pp. 491-504.

> é vitalmente influenciada pelos estudos de Marx sobre a história.[13]

Novamente a Comissão ficou sem saber o que dizer; e também nesse ponto tudo ficou como estava, sem nada ser realmente investigado. Quando lhe perguntaram diretamente se ele havia alguma vez se candidatado à admissão no Partido Comunista, Brecht negou. A Comissão apresentou então algumas das marchas abertamente comunistas de Brecht que haviam sido incluídas num livro americano de canções comunistas.

> O senhor escreveu isto, Sr. Brecht?
> Não. Escrevi um poema em alemão, mas é muito diferente disso que está aí. (Risos.)

Em virtude disso, não restava nada ao presidente da Comissão, a não ser encerrar o interrogatório:

> Presidente: Muito obrigado, Sr. Brecht. O senhor será um bom exemplo para as testemunhas do Sr. Kenny e do Sr. Crum.[14]

E assim Brecht deixou Washington com os agradecimentos da Comissão de Atividades Antiamericanas por seu exemplar comportamento como testemunha pronta a colaborar. Não é de espantar que seus amigos ficassem extasiados. Como disse um deles, foi como se um zoólogo tivesse sido interrogado por macacos.

Para sua contrariedade, Brecht não teve permissão para ler o texto que preparara e trouxera consigo para Washington, o qual foi mais tarde publicado no livro de Gordon Kahn, *Hollywood on Trial (Hollywood em Julgamento)* e constitui um excelente exemplo de ironia brechtiana e subserviência schweikiana. Começa descrevendo sua carreira nos anos vinte:

> . . . na Alemanha já se podiam ouvir vozes que diziam que a livre expressão artística e a liberdade de palavra deveriam ser silenciadas. Idéias humanistas, socialistas e até mesmo cristãs eram chamadas de *un-deutsch* (antialemãs), palavra

---

[13] *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry,* Washington, 1947, pp. 491-504.
[14] *Ibid.*

> na qual mal posso pensar sem ouvir a entonação de lobo de Hitler. . .[15]

Após haver assim equacionado os ataques de Hitler às atividades "antialemãs" com o chauvinismo da caça às bruxas "antiamericanas", Brecht passava a relacionar os lugares por onde havia passado durante seu exílio: Dinamarca, Finlândia, Manila, todos os quais haviam desde então submergido diante da invasão dos governos de força. Era óbvia a implicação de que o mesmo tipo de coisa estava agora acontecendo nos Estados Unidos. E continuava ele:

> Minhas atividades, mesmo as contra Hitler, foram sempre atividades literárias de natureza estritamente independente. Como hóspede dos Estados Unidos eu me abstive de qualquer atividade política em relação a este país, mesmo em forma literária. . . Sendo chamado a comparecer diante da Comissão de Atividades Antiamericanas, entretanto, sinto-me pela primeira vez com liberdade para dizer algumas palavras sobre assuntos americanos; voltando o olhar para a minha experiência como dramatista e poeta na Europa nas últimas duas décadas, desejo dizer que o grande povo americano perderia muito e arriscaria muito se permitisse que alguém restringisse a livre concorrência de idéias nos campos culturais, ou interferisse na arte, que deve ser livre para poder ser arte. . .[16]

Quando Brecht pediu para ler sua declaração para que ficasse consignada nos anais do processo, o presidente, que tinha pedido para lê-la, e a tinha lido, respondeu:

> Sr. Brecht, a Comissão examinou detalhadamente a sua declaração. Ela constitui uma interessantíssima história da vida alemã, porém não é de todo pertinente a esta investigação. Não desejamos, portanto, que o senhor leia a sua declaração.[17]

Brecht tinha ido para Washington com a reserva de seu vôo para a Europa no bolso. Pouco depois de voltar a Nova York de sua excursão a Washington, ele deixou a América.

---

[15] Gordon Kahn, *Hollywood on Trial,* Nova York, pp. 121-9.
[16] *Ibid.*, pp. 121-9.
[17] *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry,* Washington, 1947, pp. 491-504.

Um amigo que o encontrou em Paris uns poucos dias mais tarde expressou sua surpresa ao ver Brecht de volta na Europa. Respondeu ele: "Quando começaram a me acusar de querer roubar o Empire State Building, achei que estava na hora de sair de lá".

E assim, tendo percorrido o mundo durante o seu exílio, Brecht estava de volta na Europa, com uma mala que continha seus manuscritos em microfilme, uma transcrição de seu depoimento diante da Comissão de Atividades Antiamericanas, e o canudo em que estava enrolado o retrato do alegre e cético sábio chinês.

Mas não parecia ter nenhuma pressa em voltar para a Alemanha. Com seu jeito sonso e precavido, preferia demorar um pouco, sentindo como estavam as coisas, fazendo um levantamento do panorama, e pesando bem os prós e os contras antes de tomar sua decisão.

A princípio foi para a Suíça: Zurique era sem dúvida o mais propício posto de observação para esse tipo de reconhecimento — bem junto às fronteiras da Alemanha, com fácil acesso não só à Alemanha Ocidental como também à Zona Soviética, e a pouca distância da Áustria. Além disso, havia ali um número suficiente de teatros de língua alemã para que ao menos temporariamente Brecht tivesse a oportunidade de trabalhar.

Alugou um apartamento em Herrliberg, nos arredores de Zurique, no último andar da casa de um jardineiro. Na peça principal, instalou seu escritório, do mesmo modo que fizera em tantas outras paradas transitórias em seus anos de exílio: a máquina de escrever ficava perto da janela pela qual ele podia descortinar o lago. O sábio chinês foi desenrolado e pendurado na parede, e pilhas de pastas com recortes e fotografias de jornais entulhavam a peça.

De Herrliberg pode-se tomar um trem que vai direto ao centro de Zurique. Não muito longe da estação, no Café Odeon, se estava bem no centro da vida intelectual da Europa Central.

O Schauspielhaus de Zurique, que tinha mantido a honra do teatro de língua alemã durante os anos de hitlerismo e de guerra, estava remontando *Mãe Coragem* e preparando a estréia mundial de *Puntila.* O Teatro Municipal de Chur (Coire), capital dos Grisões, convidou Brecht a montar sua adaptação de *Antígona* de Sófocles, que ele havia baseado livremente na grande tradução de Hoelderlin.

Seu antigo colega e amigo Caspar Neher veio desenhar os cenários. Helene Weigel interpretou Antígona, e o espetáculo foi uma memorável demonstração do estilo brechtiano de produção. Dela existe uma detalhada documentação fotográfica de Ruth Berlau.[18]

O salutar e aprazível mergulho de volta em seu elemento favorito, o trabalho político no teatro, também estimulou a atividade teórica de Brecht: elaborou um resumo de seu credo dramático "não-aristotélico" em setenta e sete parágrafos concisamente redigidos, o *Kleines Organon fuer das Theater* (Pequeno *Organon* para o Teatro). E começou a escrever uma peça, *Die Tage der Kommune (Os Dias da Comuna),* que foi a última que terminou.

O romancista, dramatista e arquiteto suíço Max Frisch, que passava muito de seu tempo com Brecht naqueles meses de Zurique, deu-nos um memorável e sensível retrato de Brecht naquela época: lendo poemas para seus convidados no tom de voz quieto e objetivo de um homem que mostrasse palavras como se mostra pedras interessantes ou um pedaço de fazenda,

> ou qualquer outra coisa que tenha de falar por si só; com a atitude de um homem que, fumando seu charuto, sente-se compelido a ler um texto em voz alta apenas porque não é de fácil acesso para todos, assim como se lê uma carta: num tom de *comunicação.* Não fica perturbado se toca a campainha da porta ou se mais uma visita entra na sala... "Estou", explica a quem chega, "lendo um poema; chama-se *À Posteridade.*" Diz isso para que quem chega espere um momento antes de começar a conversar, e com sua voz de sóbria comunicação continua a ler o que deseja contar à posteridade...[19]

Frisch ficava fascinado por suas discussões com Brecht, por sua seriedade e sua dedicada lealdade ao credo marxista, que o fazia rejeitar qualquer ordem social existente no presente e aliar-se inteiramente ao futuro.

> Os cristãos dedicam-se a um mundo do além; Brecht dedica-se a este mundo. Essa é uma das diferenças entre ele e aqueles padres com os quais ele se assemelha bastante, por mais que fale... e caçoe deles; a doutrina de que os fins santifi-

---

[18] Brecht e Neher, *Antigonemodell 1948,* Berlim Oriental, 1949.
[19] Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949,* Frankfurt, 1950, p. 226.

> cam os meios produzem características semelhantes mesmo quando os fins são diametralmente opostos. Também existem jesuítas materialistas...[20]

Quando era hora de ir embora, muitas vezes Brecht levava Frisch até a estação:

> Ele espera que eu entre no trem, faz um gesto parco, algo tímido, com a mão, sem tirar o boné de fazenda cinza; isso seria contra o seu estilo pessoal. Evitando a multidão, ele deixa a plataforma com passos rápidos, curtos, um tanto leves, os braços mal balançando, a cabeça pendendo ligeiramente para um lado, o boné bem puxado sobre a testa, como se para esconder o rosto, um pouco por razões conspiratórias, um pouco por timidez. Quem o vê assim pode ter a impressão de que é um operário, um metalúrgico; no entanto, é muito esbelto, muito grácil, para um operário, muito desperto para um camponês, positivamente muito mais volátil do que a raça da gente do lugar. Reservado, mas observador, é um refugiado que já deixou muitas estações, tímido demais para ser um homem do mundo, sábio demais para não ser preocupado, um homem sem pátria... um transeunte de nosso tempo, um homem chamado Brecht, um cientista, um poeta sem incenso...[21]

---

[20] *Ibid.*, p. 288.
[21] *Ibid.*, pp. 292-3.

Capítulo IV

BERLIM ORIENTAL (1948-1956)

> ... Antes de mim vêm os bombardeiros. Enxames mortais
> Anunciam minha volta. Incêndios que se alastram
> Precedem o filho.
>
> BRECHT, *Rueckkehr*[1]

> ... Não gosto do lugar de onde vim
> Não gosto do lugar para onde vou...
>
> BRECHT, *Der Radwechsel* (1953)[2]

A 22 de outubro de 1948, Brecht chegou de volta a Berlim. Para atingir a Zona Soviética e o Setor Leste de Berlim, tinha sido obrigado a vir de Zurique via Praga. Porém não tinha, de modo algum, certeza de querer ficar lá.

Na manhã seguinte à sua chegada, saiu sozinho e perambulou pelas ruínas. "Fui à Chancelaria do Reich e lá fumei um charuto", escreve ele em seu diário.[3] Um repórter quis saber quais eram as suas impressões: "Antes de dizer alguma coisa, preciso ver como está isto aqui...", respondeu ele.[4]

---

[1] *Hundert Gedichte*, Berlim Oriental, 1957, p. 313.
[2] *Sinn und Form*, Segundo Número Especial de Brecht, 1957, p. 340.
[3] Arnolt Bronnen, "Bertolt Brecht und Berlin", *Berliner Zeitung*, Berlim Oriental, 9-2-1958.
[4] H. C. Meier, "Gespraech mit Brecht", *Hamburger Freie Presse*, 6-11-1948.

A Kulturbund comunista deu uma recepção em sua honra. Com longos discursos. Brecht, que estava sentado entre o líder comunista da Alemanha Oriental Wilhelm Pieck (que mais tarde veio a ser Presidente da "República Democrática Alemã") e do Oficial Político Soviético, Coronel Tulpanov, ouviu pacientemente as longas e exageradas orações. Quando chegou seu momento de responder, Brecht levantou-se e

> com sua cabeça de passarinho ligeiramente esticada para a frente, encarou, piscando, o círculo de faces plenas de espectativa, e depois, com um gesto largo e imponente, solenemente apertou primeiro a mão de Pieck, depois a de Tulpanov, sentou-se novamente, e começou a tomar a sua sopa...[5]

Brecht havia sido convidado para ir a Berlim Oriental para dirigir *Mãe Coragem* no Deutsches Theater, o mesmo onde certa vez Reinhardt tinha assistido aos ensaios de *Trommeln in der Nacht*. Erich Engel, que havia dirigido *Im Dickicht* em 1924, seria seu co-diretor. Helene Weigel interpretaria Mãe Coragem. Após longos ensaios, a peça estreou a 11 de janeiro de 1949. Foi um espetáculo esplêndido, e um dos maiores triunfos de Brecht como diretor e autor. Embora não oficialmente, foi assim que nasceu o Berliner Ensemble.

Brecht voltou para Zurique. Agora tinha de se resolver: ali estava a oportunidade de conseguir tudo o que desejara toda a vida, um teatro seu e amplíssimos meios com os quais poderia fazer todas as experiências que quisesse. Mas mesmo assim ainda hesitou. Ele, que recusara o convite para ir se estabelecer em Moscou no início de seu exílio, ainda tinha algumas dúvidas sobre a conveniência de penetrar realmente na órbita soviética. Somente depois que os Aliados conseguiram vencer o bloqueio de Berlim Ocidental por meio da "ponte aérea" e as perspectivas de uma vida mais normal em Berlim Oriental, com acesso relativamente fácil para o Ocidente, pareciam estar garantidas ao menos por algum tempo, é que finalmente se decidiu.

Para um homem com a situação e as convicções de Brecht, a decisão de ligar seu destino ao da parte comunista da Alemanha parece bastante natural: no Ocidente, não conseguira conquistar um lugar de destaque e lhe parecia que a América não só o rejeitara como artista, mas também o proscrevera como politicamente inaceitável. E a América parecia ser a força dominante da metade ocidental da Alemanha. Além do mais, sempre havia seguido a linha do Partido Comunista na crença de que o nazismo não tinha sido mais do que um testa-de-ferro dos magnatas da indústria alemã. Aos adeptos dessa atitude tão dogmática, os esforços das potências ocidentais no sentido de reerguer a indústria particular alemã teriam inevitavelmente de parecer uma tentativa do restabelecimento das forças do nacionalismo alemão. O longo poema de Brecht *Freiheit und Democracy (Liberdade e Democracia)*, escrito em 1947, uma balada no estilo da *Mask of Anarchy*, de Shelley, expressava tal convicção: sob a bandeira da liberdade e da democracia anglo-saxônias o militarismo e o chauvinismo voltariam à Alemanha, seguidos de toda a corja de seus antigos adeptos.

Por outro lado, Brecht não tinha ilusões a respeito do perigo e das dificuldades da vida na Zona Soviética. Com sua maneira caracteristicamente sonsa e circunspecta, tomou suas precauções para garantir-se contra os piores perigos da vida no Oriente.

Brecht nunca permitiu que suas convicções políticas ou seus ideais sociais interferissem em seu salutar sentido camponês de poupança: são muitos os casos em que preferiu colocar peças suas nas mãos de empresários ricos em vez de nas de alguma tateante cooperativa de esquerdistas que dependeria de seu apoio para se firmar. Quando seus problemas financeiros estavam em jogo, tais considerações pura e simplesmente deixavam de existir.

E, assim, no mesmo momento em que se mudou para a Alemanha Oriental, colocou os registros de direitos autorais de suas obras nas mãos de um editor da Alemanha Ocidental, Peter Suhrkamp, seu velho amigo e colaborador na *Mahagonny,* que se havia tornado um dos principais editores da Alemanha Ocidental. Isso não só colocava Brecht fora do campo de ação da censura da Alemanha Oriental como também lhe fornecia uma fonte de divisas ocidentais, o que o tornava, até certo ponto, independente de seus patronos orientais. Até hoje as edições de Brecht na Alemanha Oriental têm de incluir a rubrica: "Com permissão da Suhrkamp Verlag, de Frankfurt-am-Mein."

Para garantir a si próprio a liberdade de viajar para onde quisesse, e sempre que assim o quisesse, Brecht tomou uma precaução ainda mais estranha: justamente no momento em que resolveu estabelecer-se em Berlim Oriental e quando — naturalmente — a restauração da cidadania alemã que havia perdido por decreto de Hitler teria sido mera formalidade, ele entrou com um pedido de naturalização, na *Áustria.*

---

[5] Gody Suter, "Brecht", *Tagesanzeiger*, Zurique, 1-9-1956.

A Áustria havia tornado relativamente fácil aos alemães com problemas que se encontravam em seu território a aquisição de cidadania austríaca, e o Governo austríaco, com o prestígio cultural do país — e sua promoção turística como um centro das artes — sempre em mente, tinha particular interesse em atrair artistas e intelectuais alemães. Muitos escritores, cantores, regentes, compositores e arquitetos alemães adquiriram assim cidadania austríaca naquele momento do pós-guerra em que a cidadania alemã podia ser constrangedora.

Brecht, que tinha conhecimento da presteza do Governo austríaco em conceder nacionalidade a possíveis atrações culturais, fez uso dela com grande esperteza: seu pedido foi redigido em Salzburgo e, em suas cartas de apoio a seu pedido, os patrocinadores exigidos por lei davam a entender, nas entrelinhas, que a naturalização de Brecht poderia levá-lo a instalar-se definitivamente em Salzburgo, lembrando ainda as vantagens que isso traria em prestígio para a cidade e seu festival.

As autoridades austríacas engoliram a isca. Embora Brecht nunca houvesse residido na Áustria, foi-lhe concedida a cidadania austríaca — e ele então foi viver na Alemanha Oriental. Com seu passaporte austríaco, podia viajar livremente nos muitos países que não reconheciam o regime da Alemanha Oriental; quando um visitante ocidental indagava se Brecht poderia comparecer a uma estréia de peça sua ou a algum congresso na Europa Ocidental, Brecht abria-se num sorriso e dizia, com sua expressão mais schweikiana: "Mas é claro; tenho passaporte austríaco..."[6]

Além do mais, o Berliner Ensemble, nascido da companhia formada para a produção de *Mãe Coragem* de Brecht e Engel no Deutsches Theatre, foi de início concebido como uma companhia móvel, itinerante. Nos primeiros anos de sua existência o Berliner Ensemble, embora possuindo excelentes acomodações para ensaios e amplos meios financeiros, não tinha sede própria permanente: aparecia raramente como hóspede no palco do Deutsches Theatre e passava uma grande parte de seu tempo em excursões. No outono de 1949, antes de ser formalmente constituído o Berliner Ensemble, *Mãe Coragem* havia excursionado pela Alemanha Ocidental. As autoridades da Alemanha Oriental claramente consideravam o estilo vanguardista do teatro de Brecht como ainda mais útil para fins de propaganda no Ocidente do que como uma atividade dentro mesmo de sua própria esfera, onde as teorias e práticas de Brecht eram objeto de alguma suspeita de formalismo. Porém os objetivos das autoridades da Alemanha Oriental vinham a calhar para Brecht; elas lhe davam, ao menos teoricamente, o melhor de dois mundos: dinheiro oriental para montar suas peças e oportunidade de viajar e ser consagrado pelos ocidentais.

E, o que é mais importante, ele considerava que na Alemanha Oriental podia exercer uma influência real sobre o curso dos acontecimentos. Seu prestígio como uma figura internacionalmente famosa que havia optado por ligar seu destino ao desse regime, o próprio fato de sua presença estar sendo usada para fins de propaganda, tudo isso parecia dar-lhe a oportunidade para fazer valer seus pontos de vista. Conhecia muitas das principais figuras do Governo de seus tempos de exílio, de modo que tinha a certeza de que sempre teria acesso às autoridades. No Ocidente ele teria sido apenas um artista e intelectual à margem dos acontecimentos; no Oriente, estaria bem no centro dos acontecimentos. Nas palavras do *alter ego* de Brecht, Herr Keuner, a cidade *B* era preferível à cidade *A* porque "Na cidade *A* fui convidado para jantar, mas na cidade *B* fui convidado a entrar na cozinha".[7]

E assim, no outono de 1949 Brecht finalmente mudou-se para Berlim, para tornar-se "conselheiro artístico" do Berliner Ensemble, que foi colocado sob a direção de sua mulher, Helene Weigel. Após treze ensaios preliminares e quarenta e oito de palco, a primeira montagem da nova companhia, *O Senhor Puntila e Seu Criado Matti* estreou no dia 12 de novembro de 1949.

Brecht, que havia deixado Berlim como o *enfant terrible* de sua época, lá voltava agora como a maior figura da literatura alemã, sempre com dificuldades em viver papel tão solene. Foram feitos esforços consideráveis no sentido de dar-lhe um aspecto mais arrumado e bem cuidado, porém sem muito sucesso. Em certa ocasião em que apareceu numa recepção realizada na Casa da Cultura Soviética mal vestido e por barbear, foi barrado na porta como figura indigna de compartilhar de uma reunião de tão res-

---

[6] Sobre a questão da cidadania austríaca de Brecht, ver cartas de von Einem e outros transcritas em *Aktion*, Viena, 17-10-1953; "Warum wurde Brecht Oesterreicher?", *Die Presse*, Viena, 30-9-1951.

[7] Brecht, "Zwei Staedte", *Versuche 12*, p. 154.

ECA BIBLIOTECA USP 11213

peitáveis dignitários. Rapidamente, e aliviadíssimo, ele foi embora, antes que sua identidade pudesse ser descoberta.

Com sua austera roupa cinza, cortada nos moldes dos macacões dos operários, e com seu boné de fazenda, ele não parecia ser uma pessoa de peso. Certo dia, ele tinha de conseguir que alguns papéis fossem carimbados num ministério, e o funcionário subalterno que o atendeu fez valer toda a sua autoridade obrigando-o a preencher enormes formulários a respeito dos mínimos detalhes da viagem que queria empreender. Esmiuçando o documento, ele soletrou a assinatura do requerente "Bertolt Brecht". Perguntou então: "O senhor é parente de Bert Brecht?", ao que este respondeu: "Sim; sou o meu próprio filho", respondeu Brecht e saiu resmungando: "Em tudo quanto é buraco ainda se encontra um Kaiser Guilherme II".[8]

Ele se recusava a andar no pomposo carro oficial que lhe foi dado, e guiava uma barata Steyr igualzinha à que havia comprado nos anos vinte com o dinheiro ganho escrevendo uns versos de publicidade. E o carro que usava ele *comprou* com seu próprio dinheiro. Se, chegando a algum lugar, um porteiro solícito corria a abrir-lhe a porta do carro, ele ostensivamente saía pela outra porta.

No entanto, não recusava alguns outros benefícios e privilégios mais sólidos de que goza o círculo dominante de um país comunista: um apartamento na cidade e uma casa de campo em Buckow, à borda do lago de Scharmuetzelsee, com um vasto parque circundando a *villa* que outrora pertencera a um rico comerciante berlinense. Mas Brecht, pessoalmente, preferia ficar no chalé do jardineiro.

O apartamento na cidade ficava nos fundos de um velho edifício na Chausseestrasse, donde se descortinava o cemitério huguenote em que está enterrado Hegel. Helene Weigel tinha um apartamento independente no andar inferior onde morava com sua jovem filha Barbara, atriz do Berliner Ensemble. O filho de Brecht havia permanecido nos Estados Unidos.

Agora que Brecht podia ter o que gostava, cercou-se dos objetos que amava:

> ...Cadeiras de formas curiosas, que não combinavam umas com as outras, mesas muito pequenas, um harmônio pequeníssimo, uma máquina de escrever portátil. Charutos fumados pelo meio ficavam atirados em pratos de estanho; nas paredes uma gravura, máscaras orientais, e duas pequenas fotografias, uma de Marx ao tempo em que sua barba ainda era preta, outra de Engels no início de sua juventude; todas as áreas horizontais eram cobertas por montanhas de papel: músicas, manuscritos, cartas, cartazes, livros....[9]

O relógio na parede de uma das salas tinha a caixa feita de uma velha frigideira de cobre. Brecht amava as coisas velhas e muito usadas:

De todas as obras dos homens aquelas que mais amo
São as que foram muito usadas.
Potes de cobre, amassados, tortos, com a boca achatada;
Facas e garfos com cabos de madeira
Gastos pelo uso de muitas mãos; tais formas
Sempre julguei muito nobres...[10]

E em seu próprio ambiente tanto quanto no teatro lhe desagradava qualquer tentativa de se ocultar o funcionamento de uma máquina por meio de disfarces preciosos. Quando pediu a um dos maquinistas do Berliner Ensemble que lhe consertasse uma cortina de seu escritório em Buckow, o operário escondeu os fios de aço por trás de uma bela moldura de carvalho. Brecht ficou horrorizado: "Fischer", disse ele ao homem, "você está escondendo equipamento técnico. É sempre necessário que se veja como as coisas funcionam..."[11]

Assim Brecht criou para si uma ilha na qual podia se refugiar das pressões e tensões do mundo exterior: ficou aterrorizado com o que encontrou em sua volta à Alemanha: a burocracia das autoridades, o gosto vulgar, pequeno-burguês, da população, a terrível falta de gosto dos produtos postos à venda... e sofregamente comprados pelo povo. Que fim levara a onda de bom gosto que os intelectuais de esquerda dos anos vinte sempre haviam associado com a chegada da revolução? Brecht sentiu então a necessidade de racionalizar tudo isso, argumentando que os integrantes de uma classe que chega ao poder deseja a princípio, em abundância as coisas que vira nas casas dos da classe que desalojaram. O problema, no entanto, era que a classe operária da Alemanha Oriental *não* sentia que tinha chegado ao poder. Ela apenas desejava todo e qualquer bem de consumo em que pudesse pôr a mão, fosse feio ou não.

---

[8] Ruth Berlau, "Wie war Bert Brecht", *Das Magazin*. Berlim Oriental, fevereiro de 1958.

[9] V. Pozner, "bb", *Sinn und Form*, Segundo Número Especial de Brecht, p. 453.

[10] Brecht, "Von allen Werken", *Gedichte und Lieder*, p. 46.

[11] "Dreizehn Buehnentechniker erzaehlen", *Sind und Form*, Segundo Número Especial de Brecht, 1957, p. 476.

Porém o grupo dirigente da Alemanha Oriental estava, felizmente, isolado de tais realidades: seus integrantes não tinham qualquer contato com o povo ou com o sentimento popular. A imensa diferença em seu modo de viver separava completamente aqueles reduzidíssimos poucos — com seus apartamentos na cidade e suas casas no campo, seus carros e sua liberdade para viajar e comprar no Ocidente — das massas arrasadas e apavoradas do povo. Os intelectuais que viviam dentro dessa limitadíssima classe dirigente tinham muito pouco em comum com os duros e indiferentes funcionários do Partido. Era-lhes então necessário retrair-se para aquele outro círculo, ainda mais reduzido, de seus companheiros de vida intelectual: para Brecht tudo se tornou de muitas formas uma réplica do ambiente igualmente isolado dos *émigrés* alemães nos Estados Unidos; Hanns Eisler e Paul Dessau, que haviam sido dos mais íntimos amigos de Brecht na América, pertenciam a esse círculo. Arnold Zweig havia retornado de seu exílio; Herbert Ihering, o descobridor e defensor crítico de Brecht, tinha mantido sua posição ao tempo de Hitler e agora também mantinha seu lugar na Zona Soviética.

Para Brecht a principal fuga desse mundo estreito de intelectuais idosos era seu trabalho com os jovens membros de seu teatro e com os jovens escritores que eram seus alunos na Academia Alemã de Artes. A esses jovens, Brecht inspirava um devotamento fanático, e entre eles conseguiu encontrar um número considerável de brilhantes talentos: Manfred Wekwerth, Hans Joachim Bunge, Peter Palitzsch, Kaethe Ruelicke, Egon Monk e vários outros membros da equipe literária e de produção do Berliner Ensemble compunham o núcleo de um bando de discípulos que mais de uma vez desencadeou a ira dos pilares do Partido por causa de suas atitudes pouco ortodoxas e mesmo por seu aspecto também pouco ortodoxo porém bastante uniforme. Entre os jovens com os quais Brecht trabalhava, ou que seguiam seus ensinamentos à distância, estavam alguns dos mais destacados talentos da nova geração: os poetas Heinz Kahlau e Guenter Kunert, e o jovem dramatista Peter Hacks, hoje o maior expoente da dramaturgia brechtiana na Alemanha. É significativo que todos esses jovens escritores sejam considerados como integrantes da oposição à paralisante ortodoxia partidária dos intelectuais da velha guarda. Eles têm sido muitas vezes alvo dos ataques dos círculos mais fechados do Partido e muitas vezes têm, também, bravamente contra-atacado.

Foi em 1954 que o Berliner Ensemble ganhou o seu próprio teatro; o Theater am Schiffbauerdamm, que havia testemunhado alguns dos maiores triunfos de Brecht na década dos vinte, tornou-se sua sede permanente. Um surpreendente cartaz desenhado por Picasso, que convidava o povo de Berlim Oriental a comparecer ao espetáculo inaugural, imediatamente provocou uma tempestade de protestos por parte daqueles que o consideravam um exemplo típico de arte formalista, burguesa.

O Schiffbauerdamm tinha sido modernizado e atualizado. Brecht ficou tão grato aos técnicos que lhes escreveu uma carta na qual lhes pedia que o lembrassem do quanto lhes devia se alguma vez, nos ensaios, fosse grosseiro com eles. Os técnicos, lembrando-se dos monumentais estouros de que Brecht era capaz, pintaram a frase significativa numa faixa imensa que ficava permanentemente pendurada no urdimento para ser abaixada no momento adequado, se Brecht ficasse zangado. Porém nunca foi usada.

Agora que Brecht era senhor de seu próprio teatro, conseguiu realizar uma das maiores ambições de sua vida: uma companhia de aproximadamente 60 atores e atrizes, com um pessoal que somava mais de 250 indivíduos — atores, cenógrafos e figurinistas, diretores, *Dramaturgen,* maquinistas, músicos, pintores — estava à sua disposição. As novas produções podiam ser ensaiadas por períodos de três a cinco meses, e Brecht podia se permitir o hábito de tentar tudo na prática antes de aceitá-los ou rejeitá-los. Meio brincando, mas meio a sério, ele havia muitas vezes declarado que era o maior diretor do mundo — com a única exceção de Charlie Chaplin. E agora podia pôr à prova essa declaração. Nos poucos anos que lhe restaram, confirmou o que afirmara: quando o Berliner Ensemble visitou Paris — em 1954 com *Mãe Coragem,* e em 1955 com *O Círculo de Giz Caucasiano* — sua fama européia estava garantida. Visitantes de toda a Europa iam a Berlim Oriental para ver Brecht trabalhar, sentado em sua cadeira especial de diretor na primeira fila da platéia, tranqüilamente assistindo aos ensaios e pesando as muitas maneiras diferentes pelas quais um único gesto podia ser executado até que fosse encontrada a única maneira inteiramente correta. Em seus últimos anos, todas as palavras que dizia eram reverentemente gravadas em fita por seus discípulos. Ele se tornara realmente uma figura reverenciada.

Porém apesar do sucesso exterior, de sua aceitação como membro da Academia de Artes, da outorga do Prêmio Nacional de Primeira Classe para a Arte e a Literatura e, mais tarde, do Prêmio Stalin, as relações entre Brecht e as autoridades comunistas da Alemanha Oriental não eram de forma alguma suaves: por mais isolada que pudesse estar a privilegiada classe dos artistas e dos intelectuais da população miserável e sofredora que revelava seus autênticos sentimentos cruzando aos milhares a fronteira para a Alemanha Ocidental,[12] a realidade lhes foi imposta pelo levante de 17 de junho de 1953. Nem seria possível que Brecht, que não tinha muita paciência para aturar tolos, ficasse indiferente à estupidez e ao baixo calibre intelectual de grande número dos burocratas com quem era obrigado a lidar: funcionários do Partido e do Governo, responsáveis pela distribuição de papel ou pela aprovação do repertório futuro do teatro, e assim por diante. Tendo-se tornado comunista em protesto contra o nacionalismo vazio da burguesia alemã, ele se via agora a sustentar um regime ainda mais violentamente chauvinista e oco. Esse confronto entre a realidade do Estado Comunista e a imagem ideal na qual havia acreditado provocava em Brecht um permanente conflito de consciência que é descrito com maior detalhe em outra parte deste livro.[13] As dificuldades que teve por causa da ópera que escreveu com Paul Dessau, *Das Verhoer des Lukullus*, foram seguidas pela proibição de sua peça a respeito da Comuna de Paris, *Die Tage der Kommune*, que as autoridades consideravam derrotista, enquanto que a sua *Kriegsfibel (Cartilha da Guerra)*, fruto de sua coleção de fotos de noticiários, teve a princípio negado o *imprimatur* necessário porque as autoridades a consideravam excessivamente pacifista. Só quando Brecht ameaçou submeter a questão ao Conselho Mundial da Paz é que obteve a permissão necessária.[14]

Ainda mais grotesco, se lembrarmos a antiga luta de Brecht com os produtores capitalistas para impedir que *A Ópera dos Três Tostões* fosse distorcida na versão cinematográfica, foi o conflito em que se viu envolvido por causa de um projeto de filmagem de *Mãe Coragem*. A organização cinematográfica estatal da Alemanha Oriental, DEFA, planejava realizar *Mãe Coragem* como um gigantesco épico colorido em cinemascópio. O trabalho do filme, que deveria ser dirigido por Wolfgang Staudte, então o maior diretor da Alemanha Oriental (que posteriormente fugiu para o Ocidente), foi iniciado no outono de 1954. Brecht insistia em que os atores do Berliner Ensemble aparecessem no filme nos papéis que haviam criado no palco. Staudte recusou-se, e os trabalhos foram suspensos. Porém no verão de 1955 o projeto foi retomado. Para aumentar a projeção do filme no Ocidente, Staudte havia convidado dois famosos astros franceses (Simone Signoret e Bernard Blier) para aparecer em *Mãe Coragem*. Começou então uma briga triangular entre Brecht, que continuava a preferir Helene Weigel na protagonista, Staudte, que preferia outra atriz, e as autoridades do Partido, que insistiam em várias alterações no texto para que ficasse mais ajustado à linha partidária do momento. Tanto Brecht quanto Staudte tentaram resistir a essa interferência, mas por outro lado Brecht se tornou de tal modo importuno, exigindo ser ouvido em toda espécie de detalhe da filmagem, inclusive a exata autenticidade histórica do desenho dos sapatos usados pelos personagens, que o diretor conseguiu uma ordem que interditava toda a área dos estúdios a Brecht.

Depois de muita discussão e de muita perda de tempo, o filme foi abandonado temporariamente. Após passarem várias semanas em Berlim sem fazer absolutamente nada, Simone Signoret e Bernard Blier voltaram para Paris. Consta que Erich Engel retomou o trabalho da versão cinematográfica de *Mãe Coragem,* porém quatro anos após o início de todo o projeto a transposição cinemascópica da peça ainda não chegou às telas do mundo.[15]

Apesar de todas essas dificuldades e aborrecimentos, Brecht continuou a emprestar o seu apoio ao Governo comunista da Alemanha Oriental. Por mais cético que fosse, continuava a considerar que tinha a obrigação de recompensar o apoio financeiro que recebia das autoridades. Falando a um jornal suíço a respeito de suas dificuldades com o *Lukullus* disse certa vez: "Que Adenauer ponha à minha disposição os meios para uma experimentação de tanto alcance! Afinal de contas, quem paga tem o direito de fazer sentir os seus desejos..."[16] De acordo com essa convicção, Brecht desempenhou o seu papel em várias campanhas das autoridades da Alemanha Oriental. Mandou telegramas a Einstein e outros americanos quando chegou ao auge a campanha no sentido de ser obtida uma comutação de pena para os Rosenberg, e repetidamente dirigiu apelos aos intelectuais da Alemanha Ocidental durante as agitações contra o rearmamento da República Federal. Ocasionalmente, aparecia em entrevistas coletivas organizadas pelas autoridades de propaganda da Alemanha Oriental para jornalistas do Ocidente: parecendo mais velho do que era e estando agora bem mais gordo e flácido, suas observações eram sempre particularmente venenosas ao falar nos "traficantes de guerra" ocidentais. Não pode de forma alguma ser posta em dúvida a sua sinceridade nesse ponto: ele se havia convencido completamente que os velhos militaristas estavam sendo trazidos de volta ao poder na Alemanha Ocidental, pelos americanos; e, em conjunto com suas lembranças dos horrores que testemunhara naquele hospital militar da Primeira Guerra Mundial, tal convicção permitia-lhe ficar cego aos mais gritantes pecados do regime da Alemanha Oriental — inclusive o de que seu rearmamento, nas melhores tradições prussianas, começou muito antes da contribuição da Alemanha Ocidental para a defesa haver sido sequer discutida.

---

[12] 199.000, em 1950; 165.000, em 1951; 182.000, em 1952; 331.000, em 1953; 184.000, em 1954; 242.000, em 1955; 279.000, em 1956.

[13] Ver Capítulo VII, "Brecht e os Comunistas".

[14] "Brecht — beinahe verboten", *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* 19-11-1955.

[15] Este relato do caso da filmagem de *Mãe Coragem* baseia-se em "Streit um Mutter Courage", *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* 29-10-1955, em "Brecht und der Film", *Neue Zuercher Zeitung,* 1-9-1956, bem como em informações obtidas de particulares.

[16] Gody Suter, "Brecht", *Tagesanzeiger,* Zurique, 1-9-1956.

Mas, mesmo quando fazia tamanhos esforços para servir à propaganda do regime da Alemanha Oriental, este o desapoiava. Durante um debate com intelectuais do Ocidente ao qual compareceram Brecht e Johannes R. Becher, Ministro da Cultura da Alemanha Oriental, Melvin J. Laski, editor do mensário liberal de Berlim Ocidental, *Der Monat,* ofereceu a Brecht espaço em sua revista para que Brecht expressasse seus pontos de vista para um público ocidental — desde que a mesma oportunidade fosse oferecida a Laski numa publicação da Alemanha Oriental. Brecht procurou fazer piada das sugestões feitas de que as autoridades de seu governo não ousariam publicar um artigo de Laski, e afinal — embora com certa relutância — aceitou o desafio. Porém nunca foi mandado à revista qualquer artigo de Brecht. E parece claro que ele havia superestimado o liberalismo de seus amigos políticos. E por isso teve de passar pela humilhação de ver *Der Monat* aparecer com uma página em branco — reservada para o artigo de Brecht sobre a liberdade artística.[17]

Não é de surpreender, portanto, que Brecht tenha parecido tão cansado e desgastado nesses anos de seu maior sucesso ostensivo: os poemas que escreveu nesse período evidenciam um profundo sentimento de culpa e mal-estar, bem como de uma terna nostalgia pela Ausburgo de sua juventude. Teria sido esse cansaço que o impediu de escrever qualquer obra de maior importâncai depois de sua volta para Berlim Oriental? Teria sido a opressiva falta de liberdade? Ou teria sido apenas, como dizem os defensores do regime da Alemanha Oriental, que Brecht estava tão ansioso por ver montadas as suas peças mais antigas que não podia escrever nada de novo? Todos esses fatores contribuíram, sem dúvida, para a esterilidade de Brecht. Achar apenas que ele estava por demais ocupado é impossível de acreditar: não só ele trabalhava com incrível rapidez, quando enfrentava uma determinada idéia, como também gastou na verdade um tempo considerável na adaptação de peças já existentes: *Der Hofmeister (O Preceptor)* de Lenz, uma versão que combinava duas comédias de Gerhart Hauptmann *(Biberpelz* e *Roter Hahn),* uma adaptação de *The Recruiting Officer* de Farquhar, *Pauken und Tropeten (Tambores e Trombetas),* e uma versão de *Coriolanus.* Para Brecht, trabalhar nesse tipo de adaptação era trabalho pouquíssimo menos árduo do que a criação de uma peça nova de sua própria autoria. Mas, por outro lado, era bem mais garantido retrabalhar material já existente. As autoridades da Alemanha Oriental estavam sempre a insistir para que ele escrevesse uma peça de propaganda que tratasse de um dos grandes temas contemporâneos da transformação comunista de sua república. E é sabido que Brecht esteve na verdade trabalhando exatamente numa tal peça, que trataria da vida do agitador Hans Garbe. Porém é também sabido que abandonou tal obra quando ficou óbvio que seu tratamento do assunto não teria a aprovação das autoridades do Partido. Desse modo, Brecht limitou seu apoio ao regime a um certo número de hinos políticos, uma cantata anti-Adenauer *(Herrnburger Bericht)* e um longo poema sobre o aprimoramento da cultura do milho na União Soviética *(Erziehung der Hirse).*

Ao morrer, Brecht deixou uma peça quase completa porém não revisada, *Turandot oder der Kongress der Weisswaescher (Turandot ou o Congresso dos Alvejadores),* que é uma sátira de ambientação chinesa contra os intelectuais que defendem o sistema capitalista. Consta também que havia planejado uma peça em resposta a *Esperando Godot,* de Beckett.

Com a ajuda de seu passaporte austríaco, Brecht aproveitava todas as oportunidades para viajar para o Ocidente, fosse para um congresso do PEN em Amsterdã, uma apresentação do Berliner Ensemble em Paris, a estréia de uma de suas peças na Alemanha Ocidental, uma produção de *A Ópera dos Três Tostões* em Milão, ou algum debate Leste-Oeste em Berlim Ocidental.

---

[17] *Der Monat,* Berlim Ocidental, janeiro de 1955.

Tinha especial prazer com suas visitas a Paris; a França e a cultura francesa foram sempre caras a seu coração. Vladimir Pozner descreve-nos uma dessas visitas a Paris: Brecht a comprar pilhas de edições de bolso de histórias de crimes em inglês (sua leitura preferida), ou saboreando os deliciosos odores de uma grande travessa de queijos de algum restaurante. "Eu gostaria de exibir uma travessa de queijos na sala de entrada do meu teatro em Berlim", dizia ele, "para ensinar aos alemães o que é que quer dizer cultura!"[18]

Na primavera de 1955, Brecht caiu gravemente doente. Desse momento em diante foi torturado por prenúncios de morte. Quando Max Frisch, seu amigo suíço, foi visitá-lo no verão desse ano, Brecht consultou-o a respeito das possibilidades de comprar uma pequena casa às margens do lago de Genebra, onde pudesse ir viver, afastado de suas atividades.

> Ele não parecia doente, mas exausto... e sua polidez, uma espécie muito pessoal de encantadora cortesia que ele mantinha mesmo após as mais acaloradas discussões, desta vez só me acompanhou até a porta de seus aposentos, de modo que tive de encontrar, sozinho, a saída da casa. O debate verdadeiro, o ataque e resposta abertos das convicções conflitantes... isso já tinha sido enterrado há muito tempo...[19]

Em seu qüinquagésimo oitavo aniversário, a 10 de fevereiro de 1956, Brecht estava em Milão para assistir à estréia da produção de Giorgio Strehler de *A Ópera dos Três Tostões*. Falando a um velho conhecido a respeito de suas dificuldades cardíacas, ele disse com um sorriso: "Pelo menos se sabe que a morte será fácil. Uma pequena batida no vidro da janela e..."

Pouco tempo depois, seu velho companheiro de escola e cenógrafo favorito, Caspar Neher, foi visitá-lo. Falaram da adaptação de *Coriolanus*, na qual estavam trabalhando, e Neher citou o hábito romano de se apresentar vestido em aniagem e cinzas —

---

[18] Vladimir Pozner, "bb", *Europe*, janeiro/fevereiro, 1957, p. 30.
[19] Max Frisch, "Brecht ist tot", *Die Weltwoche*, Zurique, 24-8-1956.

in luctu et squalore — quem se candidatava a algum posto público eletivo. Brecht apontou para o cemitério que se via de sua janela e disse: "Em breve ali estarás, *in luctu et squalore*..."[20]

O Berliner Ensemble estava ensaiando para sua temporada em Londres que deveria ter início a 27 de agosto de 1956. A 5 de agosto, um dos jovens diretores do Ensemble, Manfred Wekwerth, havia ido visitar Brecht no campo e o encontrara em excepcional estado de espírito. Ele datilografara uma nota dirigida a seus atores sobre o modo de terem sucesso junto aos ingleses: "... na Inglaterra há um velho modo de que a arte alemã (literatura, pintura, música) seja terrivelmente pesada, prolixa, complicada e prosaica. Portanto é preciso representar de modo rápido, leve e vigoroso..."[21] Wekwerth também discutiu longamente o problema da produção de *Die Tae der Kommune* que havia, afinal, sido aprovada pelas autoridades, e que Wekwerth deveria dirigir no Karl-Mark-Stadt (Chemnitz). Brecht falou a respeito da importância da *ingenuidade* em sua concepção de estética. "O ingênuo", disse ele, "é uma categoria estética, a mais concreta de todas."[22] E mencionou a pintura de Breughel, que sempre havia influenciado suas idéias de cenografia e marcação, como constituindo um bom exemplo daquilo que considerava autenticamente ingênuo na arte. "O oposto de uma atitude ingênua é o naturalismo."[23]

A 10 de agosto, Brecht compareceu a um ensaio no teatro. Sentiu-se muito cansado depois, e seu estado foi se deteriorando gradativamente. Durante a noite de 13 para 14 de agosto, tornou-se crítico. Ele morreu de trombose das coronárias faltando um quarto para a meia-noite do dia 14 de agosto de 1956. Entre os quatro médicos que assinaram o seu atestado de óbito está o Doutor Muellereisert, seu colega de colégio em Ausburgo.

Brecht foi enterrado, segundo seus desejos, no velho cemitério huguenote que ficava debaixo da janela de seu último apartamento. Havia proibido especificamente que fosse feito qualquer discurso durante os funerais. Por isso, os discursos tiveram de ser feitos numa cerimônia realizada no teatro Schiffbauerdamm.

---

[20] Caspar Neher, "Dem Gedaechtnis meines Freundes", *Sinn und Form*, Segundo Número Especial de Brecht, 1957, p. 437.
[21] Brecht, "Zum Londoner Gastspiel". Folheto no programa da temporada londrina do Berliner Ensemble.
[22] M. Wekwerth, "Auffinden einer Aesthetischen Kategorie", *Sinn und Form*, Segundo Número Especial de Brecht, 1967, p. 267.
[23] *Ibid.*

Hoje em dia, o apartamento na Chasseestrasse transformou-se no arquivo Brecht. Sua vasta quantidade de manuscritos — rascunhos de peças, diários e anotações de toda espécie — está sendo microfilmada e catalogada por discípulos dedicados. Uma edição crítica completa de sua obra está sendo preparada. E não pode haver a menor dúvida de que aquele leal grupo de brechtianos encarregado desse trabalho está resolvido a levá-lo a termo com a maior fidelidade possível ao texto, bem como a publicar tudo o que Brecht escreveu. Porém se tal publicação será de fato possível nas atuais circunstâncias da Alemanha Oriental é outra questão, aliás discutível.

Segunda Parte:

O Artista

Capítulo V

O POETA: A LINGUAGEM DE BRECHT E SUAS FONTES

Brecht era um poeta, acima de tudo um poeta. Por mais interesse que seus escritos tenham provocado como expressão dos problemas e anseios de sua época, ou como panfletos políticos, manifestos sobre a reforma do teatro, ou como documentos sociais, aquilo que mais os distingue é o serem "linguagem memorável". Tal a sua significação primordial. Esta sublinha — e dela nascem — quaisquer outras significações que possam ter.

As peças de Brecht podem ser discutidas e imitadas como exemplos de uma nova espécie de construção dramática ou de técnica teatral; mas mesmo assim sua importância reside em sua qualidade poética. A nova convenção dramática que representam vive acima de tudo por intermédio da graça de sua linguagem e da visão poética do mundo que transmite. Sem a marca de grandeza que lhes imprime a sua poesia, essas peças nunca poderiam ter exercido tamanha influência. Não teriam sequer sido notadas. E o mesmo se dá com as idéias de Brecht em outros campos. Tornaram-se importantes apenas como idéias de um grande poeta.

Porém isso também torna qualquer discussão de Brecht particularmente difícil fora de sua própria esfera lingüística. Enquanto que escritores como Sartre ou Thomas Mann perdem relativamente pouco em tradução e suas idéias são transmissíveis em qualquer língua, as idéias de Brecht, que a seu modo são tão significativas quanto as deles, são de tal modo ligadas ao modo pelo qual foram expressadas que qualquer apreciação da obra de Brecht que ignore esta qualidade torna-se irreal. E é por isso que os defensores de Brecht no mundo de língua inglesa muitas vezes parecem estar exagerando. A poesia de Brecht não se presta bem para tradução. Sua força, em grande parte, reside em sua objetividade e simplicidade, na ousada utilização de palavras surradas em contextos inusitados. Inevitavelmente em tradução a simplicidade muitas vezes se torna meramente simplória ou banal, e a palavra quotidiana sutilmente usada se transforma em lugar-comum.

É obviamente inútil tentar *descrever* as belezas do estilo de um poeta em segunda mão. E no entanto é necessário tentar fazer um esforço para transmitir, sem uma análise mais profunda do uso que Brecht faz das palavras, da sintaxe e da imagística, alguns dos aspectos que justificam o impacto que ele causa, bem como identificar as fontes e influências que estão por trás de tal uso.

O alemão literário e, acima de tudo, o alemão do teatro, é essencialmente uma língua artificial e morta. Enquanto que o inglês, o francês ou o americano, padrão, são falados, senão pelo total da população, ao menos por segmentos importantes da mesma, o alemão padrão só existe no papel e no palco. Na vida quotidiana mesmo os mais cultos alemães têm seu sotaque e vocabulário regionais claramente definidos. Torna-se por isso muito mais difícil, em alemão, escrever-se diálogo dramático que soe como uma linguagem viva, mas que ao mesmo tempo seja livre de ressonâncias locais ou das limitações do mero dialeto. Algumas das maiores realizações da literatura dramática alemã são na verdade peças em dialeto limitadas a uma determinada área: o teatro popular vienense de Raimund e Nestroy, ou as comédias de Darmstadt, escritas por Niebergall. Quando o naturalismo chegou aos palcos alemães, seu primeiro expoente bem sucedido, Gerhart Hauptmann, começou escrevendo algumas peças em dialeto da Silésia e outras no de Berlim. Só se voltou para o consagrado alemão "poético" quando, como autor, passou a dedicar-se a um romantismo vago e anêmico.

Na poesia, ainda mais do que no drama, a linguagem utilizada tende a divergir da fala real e a assumir um tom hierático altamente formalizado, o qual alguns poetas como Stefan George e Rilke usaram com suprema mestria e enorme efeito; mas este freqüentemente se degenera e se transforma em verbosidade vazia e abstrata ao cair nas mãos de autores menores.

Brecht, entretanto, realizou o raríssimo feito de criar em sua poesia e em suas peças uma linguagem toda sua, que sugeria os ritmos e dava a sensação do linguajar real, porém sem ficar preso a nenhum dialeto regional. Continua a ser uma linguagem que não é falada por ninguém na realidade — com a possível exceção do próprio Brecht. Mas, embora seja uma síntese, essa linguagem é tão vital e original, tão profundamente arraigada a várias tradições, que cria a ilusão de uma linguagem verdadeira.

Foi essa a qualidade que avassalou o público mesmo naquelas primeiras e caóticas peças que Brecht escreveu. Como disse um crítico daquele tempo:

> Se não fosse pela dicção de Brecht! Repetidamente ele, pura e simplesmente, nos força a escutar. Seus personagens são capazes de passar horas dizendo as maiores asneiras e há trechos em que tudo o que dizem é totalmente destituído de qualquer sentido. Mas o que importa é *como* o dizem! Nenhum outro escritor captou a fala da massa do povo como o fez Brecht. Comparado ao dele, o alemão de artigo de fundo em que Toller escreve fica ridículo; e até mesmo Hauptmann dá a impressão de uma pilha de papel em branco a seu lado... Para Brecht a linguagem não é mais uma questão secundária, indireta, não é mais uma questão de expressão intelectual, mas, antes, alguma coisa elementar, uma função do corpo... Essa linguagem eleva-se das profundezas nas quais o ser consciente mal bruxoleia como uma pequeníssima chama vista à distância. Não é por mero acaso que nas peças de Brecht há tantos bêbados, e que quase todos os seus personagens são tão bons copos: *in vino veritas.* Essa linguagem não é jamais falsa, nem há nela jamais o que quer que seja de gratuito. Desaparecem aqui todas as inibições racionais... A escolha em si das palavras é *banal,* porém o modo pelo qual elas são reunidas atinge as raias do gênio...[1]

Esse idioma que foi tão intensamente individual, caótico e descontrolado nos primeiros anos de Brecht, que sua disciplina transformou mais tarde em severa e monumental simplicidade, é o produto da fusão de inúmeros elementos diversos e disparatados.

Com grande percepção, Ernest Borneman isolou as quatro fontes principais da linguagem de Brecht:

---

[1] Harry Kahn, "Bert Brecht", *Die Weltbuehne,* Berlim, 17-1-1928.

> 1 — a linguagem quotidiana do Sul da Alemanha; 2 — uma poesia antimetafórica de cores, texturas e outras imagens concretas; 3 — jargão burocrático; 4 — anglicismos e expressões exóticas.[2]

Tais elementos, que já estão presentes nos primeiros escritos publicados de Brecht, constituem a base de seu idioma pessoal: o sotaque regional da Baviera pode sempre ser detectado, porém não se reduz nunca a uma mera cor local. É estilizado e fundido com elementos arcaicos de uma camada anterior, *barroca,* da língua alemã. O uso de frases e construções do jargão do funcionalismo público é em si um recurso barroco. As locuções estereotipadas dos burocratas são em grande parte uma relíquia histórica, e Brecht utilizava o seu sabor poeirento e seu insano pedantismo não só como paródia, mas também para transformá-las numa imagística poética por meio da qual aquelas frases feitas ressequidas e fossilizadas repentinamente tomavam nova e inesperada vida.

Por outro lado, a linguagem de Brecht tem firme base na principal fonte do alemão moderno. Certa vez, quando um repórter lhe perguntou qual era a mais forte influência literária em sua vida, Brecht respondeu com uma breve frase: "Você vai rir: a Bíblia!"[3] E de fato a linguagem vigorosa e desassombrada da Bíblia de Lutero permeia os escritos do ateu e blasfemo Brecht. Ele fez uso de mestre das construções bíblicas: justaposição de mais frases contrastantes, paralelismo, repetição e inversão.

Igualmente marcante através de toda a vida de Brecht foi a influência das baladas de rua, da *Moritat* (moralidade), tal como era cantada pelos cantadores de feiras campestres, arrepiantes relatos de assassinatos e execuções feitos em termos da estridente linguagem do sentimentalismo lacrimoso e do mais ingênuo horror. Brecht transformou esse estilo "vulgar" num protesto contra as boas maneiras e a respeitabilidade da sociedade burguesa que abominava. Desgostoso com a insípida poesia clássica ensinada no colégio, ele se regozijava com as emoções fortes e as cores escandalosas dos entretenimentos do povo, as canções das empregadas domésticas e os prazeres oferecidos pelas barracas de "atrações" das feiras e das cervejarias ao ar livre.

Ao protestar contra os cânones e as convenções da poesia alemã, contra o portentoso idealismo de Goethe e Schiller, que aprendera na escola, Brecht na verdade retornava às últimas relíquias de uma tradição mais antiga que esses retormadores da língua alemã e depuradores de "grosserias" e "irregularidades" haviam tentado erradicar. Goethe e Schiller haviam sido a floração máxima do movimento literário do século XVIII, cujo sonho havia sido o de basear a grandeza da Alemanha unificada que buscavam criar nas firmes fundações de uma literatura nacional alemã tão respeitável e regular, tão polida e elegante, quanto as da França e da Inglaterra. Para conquistar tal objetivo a exuberância do barroco, a telúrica tradição popular, tinha de ser banida de uma sociedade polida. A vitória dos reformadores parecia ter sido completa. E, no entanto entre os cômicos das cervejarias, nos espetáculos de atos variados, nos "panoramas" das feiras, o velho drama barroco alemão, as antigas tradições de Hans Sachs, as formas austríacas e bávaras da *Commedia dell'Arte* italiana e até mesmo algumas relíquias dos "mistérios" medievais ainda estavam vivos quando Brecht era jovem.

O teatro popular austríaco e bávaro, que atingiu seu ápice no drama popular vienense do século XVIII e princípio do XIX, é uma ramificação da mesma tradição que sobrevive nas pantomimas inglesas. O único exemplo do gênero a atingir a fama internacional é *A Flauta Mágica,* de Schikaneder, levado à imortalidade pela música de Mozart. Se conseguirmos imaginar *A Flauta Mágica* com música de muito menor peso ela poderá servir como um bom exemplo do gênero: a intriga principal é um conto de fadas fantástico contendo forte lição de moral e, paralelamente a esta, aparece sempre uma segunda intriga, grosseiramente cômica, que parodia e desmoraliza as pretensiosas elucubrações dos amantes nobres e faz com seu senso comum um contraponto aos etéreos sentimentos destes. Enquanto que a intriga "alta" tem pretensões a drama histórico, a "baixa" cai em constantes anacronismos. O diálogo falado é interrompido por números musicais — "rimas" com refrãos repetitivos que lembram as canções cômicas características do *music-hall* vitoriano.

Essa é uma espécie autenticamente comum, "plebéia", de teatro: quando a intriga romântica não é mais levada a sério, o rarefeito mundo dos sentimentos das classes altas passa a ser apresentado pelo impiedoso ponto de vista do povo. Os heróis são vistos pelos olhos de seus criados e criadas de quarto. E isso produz uma dualidade de linguagem muito característica: o estilo pretensioso e bombástico dos personagens "nobres" fica sublinhado pelo bom senso caseiro e vigoroso do povo.

---

[2] E. Borneman, "Ein Epitaph fuer Bertolt Brecht", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957, p. 142.

[3] *Die Dame,* Berlim, 1-10-1928.

Os esquetes que Karl Valentin, o amigo que Brecht tanto admirava, apresentava nas cervejarias de Munique, eram descendentes diretos dessa tradição. Ele foi o último de uma longa linhagem de *clowns* e *Hans-Wursts* que remonta ao século XVIII.

O teatro de Brecht, com seu uso de elementos de contos de fadas, números musicais e personagens robustamente cômicos, é uma continuação dessa velha tradição que ficou desprezada por algum tempo, e que a restabeleceu como um veículo para a expressão de idéias. Sua linguagem tirou muito de seu vigor da rude fala dos palhaçoss que nunca deixaram de dar nomes aos bois.

As afinidades entre esse drama cômico-heróico e Shakespeare são bastante claras, e o primeiro Brecht deve muito aos elisabetanos, seja direta, seja indiretamente, por intermédio de seu maior seguidor na literatura alemã, Georg Buechner, o autor de *Woyzeck* e de *A Morte de Danton.* Brecht considerava Buechner o maior dramatista alemão e calcou suas primeiras peças nas suas obras. Em *Baal* e *Trommeln in der Nacht,* encontramos a mesma prosa febril e rítmica, sucessivamente terna e grosseira, direta e ousada em suas imagens:

> E o amor é como se deixar um braço nu nadar na água de um lago, com a vegetação correndo entre os dedos; como o tormento do qual a árvore bêbada começa a cantar quando o vento selvagem a cavalga; como afogar-se no vinho que se traga num dia quente, e o corpo dela se derrama em você como vinho muito fresco e penetra em cada dobra da sua pele; suaves como as plantas ao vento são as juntas; e a força do impacto ao qual você cede é como voar de encontro a uma tempestade e o corpo dela cai sobre você como cascalho fresco...[4]

Essa prosa extática da primeira peça de Brechet mostra também a influência de outro grande rebelde entre os dramatistas alemães, Frank Wedekind (1864-1918), outro seguidor de Buechner, que passou a vida lutando pela libertação sexual da humanidade — como faria D. H. Lawrence depois dele — e que atuou em suas próprias peças e cantou suas baladas nos cabarés de Munique.

Brecht via-se como um desses marginalizados. Sentia fascinação pelos *poètes maudits* da literatura universal: François Villon, cujas baladas usou em *A Ópera dos Três Tostões,* Baudelaire, Verlaine e Rimbaud. O enredo de *Baal* contém ecos da relação entre Rimbaud e Verlaine, e o mesmo acontece com outra peça daquele primeiro período, *Im Dickicht der Staedte,* na qual Brecht cita generosamente *Une Saison en Enfer,* na tradução de K. L. Ammer. Muitos dos poemas que aparecem na primeria coletânea que Brecht publicou, *Hauspotille,* têm a linguagem de Rimbaud como seu modelo.

Por tudo isso mais surpreendente parecerá talvez — à primeira vista — que Brecht tenha recebido influência igualmente forte de um poeta de têmpera completamente diversa: Rudyard Kipling. E, no entanto, foi o mesmo impulso que o afastava da morna respeitabilidade da sociedade provinciana e o atraía para os poetas vagabundos, os artistas de rua e os cômicos de parques de diversões, que fez também Brecht sonhar com o vasto mundo das *Barrack Room Ballads (Baladas de Caserna).* E também nelas encontrou ele uma linguagem plebéia vigorosa — temperada com nomes deliciosamente exóticos de lugares e coisas que tinham um ar de liberdade e aventuras sem fim.

Kipling foi a principal fonte do mundo anglo-saxônio exótico e mitológico que compõe a ambientação de boa parte das primeiras obras de Brecht. Outros elementos que nelas aparecem vêm de Swift e Gay, Upton Sinclair, Jack London, as histórias passadas em Chicago do romancista dinamarquês J. V. Jensen *(The Wheel),* Dickens e um sem-número de histórias de crimes e filmes de *gangsters.* Esse mundo, no qual elementos ingleses e americanos estão inextricavelmente misturados, não podia ser mais diverso do que é da Inglaterra ou da América verdadeiras: trata-se de um mundo habitado por gigantescos lenhadores do Yukon de infinita capacidade para beber, que viajam sempre para Benares, carregados de ouro e prontos a gastá-lo; um mundo no qual Soho mistura-se com Chicago, e os vagabundos e salteadores de estrada de John Gay confundem-se com contrabandistas de bebidas e *gangsters.* Tal é o mundo de *A Ópera dos Três Tostões:* uma Londres do século XVIII habitada por salteadores de estrada, prostitutas e banqueiros vitorianos, é governada pelo Chefe de Polícia Brown (que é chamado de "sherife") e que serviu com Macheath no Exército da Índia, onde ambos massacraram alegremente todas as raças morenas ou amarelas que encontraram entre "o Cabo e Cooch Behar". Chicago, por outro lado, é onde mora o demoníaco negociante Shlink de *Im Dickicht der Staedte,* que é um malaio de *Iocoama* e que é linchado por ter vivido com uma moça branca; e é em

---

[4] *Baal, Erste Stuecke I,* p. 18.

Chicago também que vamos encontrar, em *Santa Joana dos Matadouros,* o poderoso rei da carne enlatada Pierpont Mauler, em cujas fábricas operários descuidados desaparecem nas máquinas de moer carne para reaparecer na outra extremidade sob a forma de lingüiças ou salsichas; Pierpont Mauler, que arruína indústrias inteiras por meio de suas implacáveis manobras na Bolsa, e que manda a polícia espancar seus operários, famintos, em greve. Tudo nesse império anglo-saxônio mitológico é exagerado, selvagem, aventuroso e livre. Brecht era tão fascinado por ele que chegou mesmo a escrever uma série de *songs* em seu inglês peculiaríssimo, que considerava o único capaz de expressar o sabor desse mundo:

> *There is no whisky in this town*
> *There is no bar to sit us down*
> *Oh!*
> *Where is the telephone?*
> *Is here no telephone?*
> *Oh Sir, God damn me:*
> *No!*
> *Let's go to Benares*
> *Where the sun is shining*
> *Let's go to Benares!*
> *Johnny, let us go.*[5]

A ostensiva aversão de Brecht pela impiedade capitalista dessa terra de sonho nunca chegou a ocultar completamente a atração magnética que seu tamanho, sua liberdade e sua possibilidade de aventura tinham para ele. Os piratas bêbados da *Ballade von den Seeraeubern (Balada dos Piratas),* que matam e saqueiam por todo um mar azul sem fim, os soldados kiplinguesgos de *Mann ist Mann,* que roubam os tesouros de pagodes antigos para pagar uma cerveja, ou que assaltam as fortalezas das montanhas do Tibete, são os símbolos do protesto apaixonado de Brecht contra a respeitabilidade da vida burguesa da cidade de província de um país sem mar. Seu amor por tais imagens, assim, nasce precisamente das mesmas raízes que suas convicções políticas antiburguesas e anticapitalistas. Mesmo num estágio subseqüente de seu desenvolvimento, num poema tão abertamente político quanto seja aquele em que, ao tempo da grande depressão, fez o necrológio um tanto precoce das *Glórias Esquecidas da Gigantesca Cidade de Nova York,* é possível discernir um certo tom de respeito e nostalgia:

> *. . . Sons harmônicos de crepúsculos das águas de Miami!*
> *Irresistível alegria de gerações guiando a altas velocidades por auto-estradas sem fim!*
> *Poderosas tristezas de mulheres cantando, esperançosamente chorando*
> *Homens de peito largo, mas ainda cercadas por*
> *Homens de peito largo!*[6]

Tal a curiosa mistura de influências que formou a primeira poesia de Brecht e a prosa tensa e extravagante de suas primeiras peças. Conquanto que a moda expressionista da época também tenha deixado alguns traços superficiais em seu estilo, sua atitude básica permaneceu fundamentalmente diferente da dos expressionistas. Estes preocupavam-se exclusivamente com seu próprio ego e projetavam para um plano cósmico suas emoções pessoais, enquanto que a poesia de Brecht, mesmo em suas mais selvagens efusões de desatinada imagística, é sempre estranhamente impessoal. Tal como as baladas de rua, cujos tons estridentes ele procurou reproduzir, a maioria de seus poemas toma a forma de relatórios de acidentes ou crimes passados com outras pessoas, ou então de monólogos dramáticos cuja primeira pessoa singular ou plural é nitidamente a de personagens históricos ou fictícios. Os únicos poemas verdadeiramente pessoais que aparecem no primeiro volume de poesia publicado por Brecht, *Hauspostille (Breviário Doméstico),* são relegados a um apêndice intitulado "Do pobre B.B." (um eco do "pauvre François Villon"), e, mesmo aí, o lírico auto-retrato do autor é apresentado no tom exibicionista de um artista de variedades a apresentar um personagem de esquete, mascarando a emoção privada pelos exageros de uma exibição pública.

A publicação do *Hauspostille* marca a transição para uma posição ainda muito mais impessoal do que a que é representada por muitos dos primeiros poemas reunidos nesse livro. Na época em que Brecht publicou tais poemas (1926), sua atitude se havia tornado austera e didática. Ele se havia transformado num dos principais expoentes do *Gebrauchslyrik,* o conceito de que a poesia não devia ser uma válvula de escape para emoções privadas, mas algo a ser julgado exclusivamente por sua utilidade social. Donde a apresentação do *Hauspostille* na forma de um breviário religioso, como uma espécie de blasfemo livro de orações, no qual cada poema é dedicado ao uso em determinada situação. A coletânea leva um prefácio com detalhadas "Instruções para o Uso das Lições contidas neste Livro", que começam com a advertência:

---

[5] "Benares Song", *Hauspostille,* Berlim, 1927, p. 42. (Não há uísque nesta cidade// Não há bar onde nos sentarmos// Oh!// Onde é o telefone?// Não há telefone?// Oh Senhor, Deus me amaldiçoe:// Não!// Vamos para Benares//Onde o sol brilha// Vamos para Benares// Johnny, vamos.)

[6] "Verschollener Ruhm der Riesenstadt New York", *Hundert Gedichte,* Berlim Oriental, 1951, p. 130.

> *Este breviário doméstico é planejado para o uso dos leitores. Não deve ser todo engolido de forma insensata.*[7]

Seguem-se indicações detalhadas sobre as situações nas quais os poemas devem ser utilizados:

> Capítulo 2 ("Balada de Muitos Navios") deve ser lido em horas de perigo.... Capítulo 6 ("Balada dos Piratas") é destinado principalmente para as noites de junho; porém a segunda parte desta balada, no que tange ao afundamento dos navios, ainda pode ser cantada em outubro, etc.[8]

Temos aí uma paródia, porém por trás da brincadeira existia uma convicção séria e sempre crescente. À medida que a histeria expressionista se acalmava e as bobagens dadaístas perdiam sua novidade, muitos dos poetas e artistas mais jovens da Alemanha tentaram abandonar a estéril preocupação com seus problemas individuais para retornar aos verdadeiros problemas de sua época. Os luxuosos reposteiros e o bricabraque decorativo da geração anterior, que agora era abandonada, haviam sido derrubados e esquecidos. A nova beleza da máquina, sua economia de forma, que resultava da perfeita adaptação à função para a qual havia sido criada, tornou-se o ideal que norteava o artista. Tal era o credo do movimento chamado *Neue Sachlichkeit.* Se a utilidade social, no entanto, deveria ser o novo critério da beleza, a literatura e o palco também teriam de ser didáticos e servir à comunidade ensinando-a como viver.

E assim a linguagem de Brecht despojou-se de todo ornamento e tornou-se funcional e austera. As *"Lehrstuecke"* e as "óperas escolares" devem ser "subsídios para o ensino", mais do que arte, e sua linguagem é severamente fatual. Em *Der Flug der Lindberghs,* por exemplo, o coro que encarna a personalidade coletiva do herói apresenta-se:

Meu nome é Charles Lindbergh
Tenho vinte e cinco anos
Meu avô era sueco
Sou americano
Eu mesmo escolhi meu avião
Que se chama "O Espírito de St. Louis"
A fábrica Ryan Aircraft, em San Diego
O construiu em sessenta dias...[9]

A poesia dos fatos e das estatísticas é extraída de material muito pouco promissor:

Carrego comigo:
2 lanternas elétricas
1 rolo de corda
1 novelo de barbante
1 faca de caça
4 fogos vermelhos, selados em tubos de borracha
1 caixa de fósforos à prova d'água, etc., etc.[10]

É uma medida da estatura de Brecht como poeta o fato de haver ele conseguido, na verdade, alcançar o efeito de elegância funcional que buscava, e de algumas de suas *Lehrstuecke* mais tardias terem uma beleza própria, monolítica e austera. A repentina rejeição da exuberância anárquica de seu primeiro estilo reflete a ânsia de Brecht pela disciplina e a ordem que o levou ao marxismo, sendo significativo que um dos modelos adotados para seu novo estilo didático ter sido fornecido por uma civilização que seguia um esquema de disciplina militar igualmente severa: o Japão dos samurais. As óperas escolares *Der Jasager* e *Der Neinsager* são baseadas numa peça Nô japonesa, *Taniko,* em tradução de Arthur Waley, e a peça didática mais importante de Brecht, *Die Massnahme,* também é derivada do mesmo modelo japonês.

As traduções de Arthur Waley da poesia *chinesa* impressionaram profundamente Brecht no período subseqüente, mais maduro e relaxado, de seu desenvolvimento. A urbanidade e a cortesia confucianas, o tom tranqüilamente irônico e o ritmo livre dessas traduções tornaram-se uma influência decisiva em seu progresso na direção de uma simplicidade amadurecida. A gentil polidez dos chineses, a autoridade pouco dogmática de seus mestres clássicos, representavam para ele o supra-sumo do ideal socialista de cordialidade como base das relações humanas. Brecht compôs versões alemãs de vários dos poemas chineses de Waley, e parte de sua melhor poesia de anos posteriores as teve claramente como modelos. Num desses poemas, que relata uma visão de sonho de uma visita aos poetas outrora exilados na ilha dos mortos, Brecht vê-se em companhia das sombras de Po Chü-i e Tu-fu, juntamente com as de Villon, Dante, Heine, Voltaire, Shakespeare (exilado para Stratford por James I!), Eurípedes e Ovídio.

---

[7] *Hauspostille,* Berlim, 1927, p. ix.
[8] *Ibid.,* p. xi.

[9] *Der Flug der Lindberghs, Versuche 1,* p. 3.
[10] *Ibid.*

Brecht, que conhecia sua própria facilidade para escrever versos, deliberadamente tentava evitar os ritmos macios e fáceis. Quando estava trabalhando na adaptação do *Edward II* de Marlowe com Lion Feuchtwanger, Brecht sempre trazia seu verso branco para ser tornado mais rude por seu colaborador. "Preciso de uma linguagem exaltada, porém repugna-me a maciez oleosa do pentâmetro iâmbico usual"[11] escreve ele em seu ensaio *Sobre o Verso Sem Rima com Ritmo Irregular* no qual descreve seu esforço para encontrar um estilo que pudesse dispensar as rimas e os ritmos regulares, mas mesmo assim permanecesse poesia, uma poesia que expressasse as desarmonias da sociedade.

> Conseqüentemente, a não ser pelas baladas e as canções (políticas) para as massas, escrevi cada vez mais poemas sem rima em ritmos irregulares. Deve ser lembrado que meu trabalho mais importante foi feito para o teatro; sempre pensei em termos da palavra falada. E eu havia elaborado uma técnica especial para se dizer prosa ou verso, a que chamei *gestisch*. . .[12]

isto é, uma linguagem na qual as palavras já contêm o gesto que deve acompanhá-las. Caracteristicamente, Brecht ilustra o que quer dizer citando a Bíblia. Dizer "arranca o olho que te ofende" tem efeito muito menor do que "Se teu olho te ofende, arranca-o".

---

[11] "Ueber reimlose Lyrik mit unregelmaessigen Rhythmen", *Versuche 12,* p. 143.

[12] *Ibid.*

Aqui a própria linguagem implica e conduz a ações correspondentes. Argumenta Brecht que é esse elemento de gesto implícito que pode fazer com que o verso sem rima e irregular ainda mantenha a qualidade da poesia. Descreve como descobriu a força de tais ritmos irregulares nas frases gritadas em uníssono nas demonstrações de massa dos operários desempregados e nos cabeçalhos gritados pelos jornaleiros das esquinas de Berlim.

A não ser pelas marchas políticas, para as quais usava um tipo estereotipado e rimado de "canção folclórica" alemã, e por algumas das canções de suas peças, a maior parte da poesia mais tardia de Brecht é nesse verso sem rima e irregular, cujas sutilezas rítmicas ele comparava ao sincopado do *jazz* e do sapateado. Esse estilo altamente individual é igualmente eficaz nas robustas *Sátiras Alemãs* antinazistas, bem como nos curtíssimos e epigramáticos poemas semelhantes aos *Haiku* japoneses que compôs com suprema economia de palavras, nos últimos anos de sua vida.

Mas é nas grandes peças que escreveu entre 1937 e 1947 que a extravasante riqueza de sua primeira linguagem e a severidade didática da fase que se seguiu se mesclam num idioma magistral inigualado por qualquer outro dramatista alemão deste século. As alusões bíblicas, o sotaque local da Baviera, os nomes exóticos, os arcaísmos e os espalhafatosos ritmos das baladas de rua estão todos presentes, porém controlados e postos em seu devido lugar pela concisão e a economia adquiridas na austera atmosfera das peças didáticas, e suavizados e relaxados pela influência do exemplo chinês. Cada peça tem seu tom individual: *Mãe Coragem* tem o sabor telúrico do alemão do século XVII e dos romances picarescos de Grimmelshausen; *Puntila* tem uma safada linguagem popular; *Galileu,* a riqueza de uma barroca disputa científica e religiosa; *A Alma Boa de Se-Tzuan,* uma urbanidade confuciana; *O Círculo de Giz Caucasiano,* uma mistura diferente das cores orientais; e *Schweik na Segunda Guerra Mundial* é uma brilhante contrafação de linguagem do romance de Hasek.

As várias influências, abertamente confessadas, que configuraram a obra de Brecht através de toda a sua vida têm inevitavelmente levado a acusações de plágio e falta de originalidade. Na verdade, a sua originalidade consiste em sua incrível capacidade para absorver e assimilar elementos os mais diversos e aparentemente incompatíveis. Sob a influência dos românticos na Alemanha atribui-se um valor ainda maior à qualidade de ser único, ou seja, daquela originalidade que se diz ser o atributo dos gênios. Brecht tinha em bem pouca conta tal culto da originalidade. Numa de suas histórias de Keuner, ele faz seu *alter ego* citar o exemplo do filósofo chinês Chuang Tzu, que escreveu um livro de cem mil palavras, nove décimos do qual eram constituídos por extratos de outros livros.

> Tais livros não podem mais ser escritos em nosso país, porque não temos bastante inteligência. É por isso que manufaturamos idéias apenas em nossas próprias oficinas. Todos aqueles que não são capazes de fabricar um número suficiente delas se consideram preguiçosos. É por isso que não há idéias que valha a pena aproveitar, nem frases que valha a pena citar.... Eles constroem suas cabanas sem ajuda e apenas com a miserável quantidade de material que uma pessoa sozinha é capaz de carregar. Desconhecem todas as edificações maiores do que aquelas que um homem é capaz de erigir por si só![13]

Brecht gostava muito de adaptar e modificar a obra de outros. Precisava do desafio de outra mente para tirar o máximo de seu próprio talento. Baseou muitas de suas peças em originais existentes — o *Edward II* de Marlowe, a *Beggar's Opera* de Gay, o *Schweik* de Hasek, velhas lendas chinesas e japonesas. Repetidamente buscou temas shakespearianos. A sátira contra o racismo *Die Rundkoepfe und die Spitzkoepfe* contém elementos do enredo de *Measure for Measure;* em *Arturo Ui,* na qual a ascensão de Hitler é parodiada pela de um *gangster* de Chicago, o caráter do herói-vilão foi modelado pelo de Ricardo III de modo que o assassínio de Roehn ecoa a queda de Buckingham e o personagem-Hitler faz a corte à viúva de uma de suas vítimas. Porém, enquanto que os modelos shakespearianos são utilizados com reverência e admiração, os clássicos alemães são sempre impiedosamente parodiados. Brecht chegou mesmo a parodiar a Bíblia: Macheath, por exemplo, é traído por um beijo numa tarde de quinta-feira.

Além da adaptação reverente ou da paródia cruel, Brecht tinha uma terceira maneira de assimilar obras alheias: a contrapeça, escrita como resposta ou negação de uma obra existente. Sua primeira peça, *Baal,* foi escrita para demonstrar como seria possível melhorar *Der Einsame,* de Johst; *Die Tage der Kommune* foi uma resposta a Nordahl Grieg e, ao tempo de sua morte, Brecht estava planejando uma contrapeça para o *Esperando Godot* de Beckett.

---

[13] "Herr Keuner und die Originalitaet", *Versuche 5,* p. 456.

Seria tedioso enumerar os incontáveis paralelos literários, citações ocultas e exemplos de imitação ou paródia da obra de Brecht. Isso dará ocupação a gerações de estudiosos do futuro. Brecht compartilha sua predileção por alusões literárias com escritores como T. S. Eliot, Ezra Pound ou James Joyce. Isso o denota como um intelectual, apesar de suas sinceras tentativas e proclamadas intenções de escrever para o povo. Além do mais, o uso da paródia, e muito particularmente a iconoclástica caçoada que faz dos clássicos alemães, da Bíblia e dos hinos e cânticos religiosos, revelam a atitude ambivalente de Brecht em relação a tais modelos. A paródia dava a Brecht a oportunidade de satisfazer um desejo inconsciente de emular e seguir tais exemplos. Sob o disfarce do ridículo podia permitir-se impulsos "elevados" e até mesmo religiosos que o seu eu racional e cínico não lhe permitiria admitir. É significativo que em sua fase mais tardia, quando havia encontrado uma estrutura positiva de credo e atingido o reconhecimento como um clássico em sua própria época, tal tendência para a paródia dos grandes exemplos literários tenha desaparecido, enquanto que seu amor pela adaptação ostensiva e pela imitação continuaram sem esmorecimento.

A disposição de Brecht para afundar sua própria personalidade na obra de seus predecessores e contemporâneos, para usar todos os recursos armazenados da literatura do passado como material para sua tarefa, estava em sintonia com suas posições a respeito da natureza da própria poesia e da função do poeta na sociedade. Também aqui, ele repudiava a concepção mística, romântica, do poeta como repositório de intuições divinamente inspiradas, chamado a realizar e expressar sua personalidade que depende ele, o poeta era um artesão a serviço da comunidade que depende de sua razão e do ofício que aprendeu, um homem entre homens, não um ser à parte em virtude de alguma qualidade ou poder especiais. É por isso que Brecht estava sempre pronto a aceitar os conselhos de seus inúmeros colaboradores, que concienciosamente enumerava quando suas obras eram publicadas. Como não considerava a obra de arte como inspirada divinamente, nunca hesitava em alterar, e às vezes em adulterar, sua própria obra, de acordo com as circunstâncias do momento.

Depois da proibição da versão operística de *Das Verhoer des Lukullus,* Brecht disse a um jornalista suíço que considerava a indignação de seus admiradores ocidentais sobre a interferência das autoridades na obra de um artista como pura hipocrisia. Afinal, as autoridades haviam pago pela ópera e por isso tinham o direito de exigir alterações do artesão a quem haviam empregado. "Quando os príncipes encomendavam obras de arte, também interferiam muito no trabalho dos artistas."[14]

Dentro de sua própria esfera de artesanato, entretanto, Brecht nunca sofreu de excessos de humildade. Lion Feuchtwanger nos conta que ele costumava responder às críticas feitas ao uso muito pouco ortodoxo da gramática que muitas vezes fazia com a frase: *"Ego, poeta Germanus, supra Grammaticos sto."*[51] E quando durante sua estada nos Estados Unidos, alguém chamou-lhe a atenção para uma tradução literal de uma expressão idiomática inglesa, dizendo que tal frase não existia em alemão, Brecht respondeu: "Ótimo. Então existe de agora em diante!"[16]

Porém tal arrogância ficava limitada à esfera em que ele se considerava um artesão, um especialista. Nunca o conduziu a considerar o poeta como um ser excepcional. Pois, como disse no poema dedicado ao escritor dinamarquês Andersen-Nexoe, tempo virá em que a obra dos mais requintados poetas serão vistas com olhos diferentes:

> *...não por seus pensamentos elevados*
> *Serão examinados seus livros; mas*
> *Alguma frase ao acaso, que permita conclusões*
> *Sobre alguns aspectos a respeito dos que teciam casacos*
> *Será lida com interesse...*[17]

---

[14] Goudy Suter, "Brecht", *Tagesanzeiger*, Zurique, 1-9-1956.

[15] Lion Feuchtwanger, "Bertolt Brecht", *Sinn und Form*, Segundo Número Especial de Brecht, 1957, p. 106.

[16] H. Winge, "Brecht en privé", *Europe*, janeiro/fevereiro, 1957, p. 46.

[17] "Die Literatur wird duchtforscht werden", *Hundert Gedichte*, Berlim Oriental, 1951, p. 173

Capítulo VI

O TEATRO BRECHTIANO — SUA TEORIA E PRÁTICA

Termos de fácil retenção tais como "teatro épico", "drama não-aristotélico", *Verfremdungseffekt"* (ou "efeito de distanciação" e outros, tirados dos escritos teóricos de Brecht têm tido divulgação bem mais universal do que qualquer de suas obras criadoras (com a única possível exceção da canção "Mac the Knife"), têm sido adotados por entusiastas da reforma teatral de ambos os lados do Atlântico, incorporados à linguagem da crítica teatral (seja dos jornais diários, seja de suplementos literários) e devem ter deixado atônitos um sem-número de leitores que nunca ouviram falar de Brecht, que dirá ver suas peças.

Tais neologismos teutônicos parecem exercer uma forte e mágica influência até mesmo sobre as mentes anglo-saxônias, sem excluir aquelas que apreciam a sua utilidade para impressionar os menos avisados: desde Kant e Marx até os nossos dias a dificuldade e obscuridade de um jargão especializado e impenetrável têm contribuído largamente para o sucesso e a influência de ideologias alemãs. Brecht, sem querer, alcançou resultados semelhantes com sua própria teorização bem mais modesta: pois mesmo ele, o mais claro e o mais concreto dos escritores em sua poesia e em suas peças, muitas vezes sucumbiu à ponderosa tradição da filosofia estética alemã, quando buscou explicar os princípios fundamentais de sua obra.

E no entanto, basicamente, tais princípios não são nem muito complicados nem muito novos, por mais estimulante e revificadores que se tenham provado para o teatro contemporâneo. No fim de sua vida, Brecht fez repetidos esforços no sentido de dissipar a névoa de teorias brechtianas que ele mesmo havia criado em sua juventude.

> As definições (do meu teatro) e muitas das avaliações nelas baseadas [escreveu ele] não se podem aplicar ao teatro que eu mesmo produzo, mas apenas a um teatro que os meus críticos imaginam depois de ler os meus tratados.... Minhas teorias são muito mais ingênuas do que se possa imaginar — mais ingênuas do que o meu modo de expressá-las pode levar a suspeitar.[1]

Brecht sempre reconheceu publicamente sua dívida para com uma vasta gama de velhas convenções e tradições teatrais: os elisabetanos, os teatros chinês, japonês e indiano, o uso do coro na tragédia grega, as técnicas dos palhaços e dos artistas de parques de diversões, as peças folclóricas da Áustria e da Baviera, e muitas outra. E, no entanto, de algum modo ele criou a impressão de que estava preconizando algo radicalmente novo e inteiramente revolucionário — talvez em virtude do tom dogmático e didático de seus pronunciamentos iniciais, talvez por sua insistência por vezes excessiva no fato da *sua* ser a única teoria dramática que correspondesse a uma era nova, revolucionária, científica.

Nem deve a teoria brechtiana de drama ser considerada como um único e homogêneo corpo de doutrina: através de sua vida ela mudou, desenvolveu-se e finalmente amadureceu segundo as alterações em seu estilo, tanto literário quanto diretorial. O fator primordial foi sempre o seu trabalho criador: as teorias propostas eram sempre pós-escritos de peças ou poemas mais do que princípios apriorísticos nos quais aqueles se baseassem. O racionalista Brecht desconfiava sempre das inspirações e das intuições, de modo que construía suas teorias como racionalizações de alterações em seu estilo, seu gosto, ou suas práticas de palco. É por isso que tantas das discussões de suas teorias como princípios gerais têm resultado estéreis e irreais; não foi ainda provado que elas tenham qualquer validade fora das obras do próprio Brecht — e de suas produções — que tinham por objetivo explicar e justificar.

---

[1] Brecht, "Gespraech auf der Probe". (1953), *Schriften zum Theater*, pp. 285-6.

Brecht era um rebelde. O teatro brechtiano só pode ser compreendido à luz daquilo contra o que ele se rebelava: o teatro tal como o encontrou na Alemanha por volta de 1920 e tal como ainda permanece em muitas partes do mundo até hoje — um teatro no qual produções bombásticas dos clássicos se alternam com ocas réplicas fotográficas da vida quotidiana feitas ou em melodrama ou em comédia de costumes, isto é, um teatro que oscila entre a edificação emocional e o entretenimento digestivo.

Estamos tão acostumados ao conceito do palco como representação fiel do mundo que tendemos para nos esquecer do quanto é recente o aparecimento de um teatro naturalista: antes da segunda metade do século XIX, antes da introdução das técnicas modernas de iluminação e de maquinaria de palco, dos figurinos historicamente precisos e de objetos de cena tridimensionais, o teatro não podia sequer criar uma ilusão integral da vida real, observada por uma quarta parede ausente. Em tal palco, os estilos de interpretação também tinham de ser mantidos abertamente teatrais, para não destoarem do cenário e da iluminação circundantes. A declamação, os apartes e os monólogos eram parte de uma convenção que nunca teve o objetivo de transmitir a ilusão de acontecimentos reais a uma platéia que não fizesse mais do que espiar pelo buraco de uma fechadura.

Tão avassalador foi o efeito das novas técnicas teatrais que nasceram dos esforços de diretores como o Duque de Saxe-Meiningen, Stanislavsky, Antoine, Brahm, Granville-Barker e Reinhardt, que o teatro naturalista (no sentido mais alto) tinha sido aceito como a única convenção de palco possível à época em que Brecht nasceu. A convenção anterior só havia sobrevivido na forma de paródia (como sobrevive até hoje nos esquetes de melodrama shakespeariano e vitoriano que ainda se pode ver nos *music-halls* da Inglaterra).

A reação contra essa convenção teatral, que era inevitável, é perfeitamente análoga à reação contra a pintura figurativa, que data da mesma época: durante séculos, os pintores procuraram chegar mais e mais perto da realidade; os impressionistas haviam finalmente captado o próprio brilho da luz do dia, do mesmo modo que o palco naturalista conseguia similar a mudança da luz do sol ardente do meio-dia até os tons azulados de uma noite enluarada. Tendo sido atingida essa perfeição, o passo seguinte *tinha* de ser um novo começo, o início de uma linha completamente diversa de desenvolvimento: na pintura, o abandono da natureza e uma penetração nos reinos do primitivo e do abstrato; no teatro, o afastamento da ilusão de se espionar acontecimentos reais.

Brecht pertenceu à geração que tinha de procurar esse novo começo; e sua solução foi uma das muitas sugeridas por seus contemporâneos: o expressionismo alemão, o drama poético de T. S. Eliot, as sátiras de Mayakovsky, o teatro russo de Meyerhold e Tairov, as monstruosas pantominas de Max Reinhardt, o teatro político de Piscator, com sua utilização de filmes e cartazes, são todos parte da mesma luta para vencer as limitações do "teatro de ilusão".

Quando Brecht começou a formular suas idéias na década dos vinte, já havia feito experiências numa série de técnicas: tinha escrito peças que evidenciavam a influência das tendências expressionistas em sua construção flexível, seu tratamento dos personagens como tipos mais do que como indivíduos, e sua linguagem poética, altamente concentrada; e já havia trabalhado em íntima colaboração com Piscator, o expoente do "teatro político" cujo palco fazia uso de toda técnica nova, a fim de transformar o teatro num foro para o debate dos acontecimentos contemporâneos.

As teorias de Brecht revelam a influência de todas essas experiências. Também ele estava convencido de que o teatro precisava tornar-se o instrumento de uma engenharia social, um laboratório da mudança social.

> Hoje (escreveu ele em 1931), quando a natureza humana tem de ser compreendida como a "totalidade de todas as condições sociais" a forma épica é a única que pode abranger todos os processos que poderiam servir o drama como materiais para um retrato plenamente representativo do mundo.[2]

Por que considerava Brecht a convenção existente incapaz de nos dar tal quadro do mundo? Suas objeções contra um teatro de ilusão referem-se tanto aos meios empregados quanto aos usos que são feitos desses meios.

Segundo Brecht, o drama "aristotélico" (como ele o chama — não muito corretamente) procura criar no espectador o terror e a piedade, expurgá-lo de suas emoções, de modo que ele deixa o teatro aliviado e refrescado. Consegue isso por sua capacidade de materializar diante dos olhos do público uma ilusão de acontecimentos reais, que atrai cada membro individual da platéia para dentro da ação por fazê-lo identificar-se com o herói ao ponto de se esquecer completamente de si mesmo. O efeito mágico da ilusão teatral hipnotiza o público até deixá-lo num estado de transe, o que Brecht considerava como fisicamente repugnante e na verdade obsceno:

> olhando em torno descobrimos corpos mais ou menos imóveis num estado curiosíssimo — parecem estar contraindo seus músculos num enorme esforço físico, ou então estar relaxando após uma tensão violenta... seus olhos, abertos, não vêem; estão esgazeados... encaram o palco como se estivessem *enfeitiçados,* o que é uma expressão que nos vem da Idade Média, de uma idade de feiticeiras e de obscurantismo...[3]

A identificação com os personagens que vemos no palco parecia a Brecht igualmente indecente:

> Por quanto tempo continuarão nossas almas a deixar nossos corpos "grosseiros", acobertadas pela escuridão, para penetrar nos daquelas figuras de sonho lá no palco, a fim de compartilhar de seus transportes, que de outro modo nos seriam negados?[4]

Tal público, argumenta Brecht, pode realmente sair do teatro expurgado por suas emoções emprestadas, porém permanecerá desinstruído e não-aprimorado. Para ele, o teatro será um meio de reconforto mental do mesmo modo que uma boa refeição que se toma com prazer nos reconforta fisicamente, mas não deixa traços permanentes. Brecht considerava a arte teatral como mais do que um mero artigo de consumo, e abominava aquilo que chamava de "teatro culinário", o teatro que fornece apenas alimentos mentais, a serem engolidos e depois esquecidos. O público, em sua opinião, não deveria ser levado a se emocionar, devia ser levado a *pensar.* Porém a identificação com os personagens de uma peça torna o pensamento praticamente impossível: espectadores cujas almas se mesclaram com a do herói verão a ação unicamente pelo ponto de vista *dele,* e enquanto que, quase que sem respirar, seguirem uma

---

[2] Brecht, "Anmerkungen zur Dreigroschenoper", (1931), *Schriften zum Theater,* p. 35.

[3] Brecht, "Kleines Organon fuer das Theater", (1948), par. 26, *Versuche 12,* p. 119.

[4] *Op. cit.,* par. 34, *ibid.,* p. 122.

seqüência de acontecimentos que — durante uma suspensão da capacidade para duvidar — aceitam como estando realmente acontecendo diante de seus olhos, não têm nem tempo nem objetividade para sentar e refletir com espírito verdadeiramente crítico sobre as implicações sociais e morais da peça. E tudo isso porque o autor, o diretor e os atores conspiraram para criar uma poderosíssima ilusão da realidade!

A resposta de Brecht era clara: o teatro deve não só evitar procurar criar tal ilusão, mas também tentar de todas as maneiras cortar pela raiz qualquer ilusão de realidade que possa sub-repticiamente tentar imiscuir-se no espetáculo.

Deverá ser por isso a todos os momentos evidente aos espectadores que ele não está testemunhando acontecimentos reais que se estejam passando diante de seus olhos *naquele momento,* mas que, pelo contrário, estão sentados num teatro, ouvindo um relato (por mais vívido que este possa ser) de coisas que aconteceram *no passado* em determinado momento e local. Eles deverão sentar-se, relaxar e meditar sobre as lições a serem aprendidas desses acontecimentos longínquos, como fazia o público dos bardos que cantavam os feitos dos heróis nas casas dos reis gregos ou dos condes saxônios, enquanto os convidados comiam e bebiam. Donde o termo teatro *épico.* Enquanto que o teatro de ilusão procura recriar um presente espúrio, tentando fingir que os acontecimentos da peça estão se desenrolando na hora de cada espetáculo, o teatro "épico" é estritamente *histórico;* e constantemente lembra a platéia de que ela está apenas ouvindo um *relato* de acontecimentos passados.

Além do mais, a platéia deve ser *desencorajada* no sentido de qualquer perda de seu afastamento crítico por meio da *identificação* com um ou mais personagens: o oposto da identificação é a preservação de uma existência independente, a ser mantida separada, alheia, estranha — conseqüentemente o diretor deve lutar para produzir, por todos os meios ao seu dispor, efeitos que manterão a platéia separada, afastada, alienada, da ação. Tal o sentido do famoso *Verfremdungseffekt,* um termo que nunca foi satisfatoriamente vertido para o inglês, porque termos como *alienation* ou *estrangement* têm conotações emocionais completamente diversas e pouco felizes. O *distantiation* dos franceses é um termo mais feliz. (N. da T.: Isso implicaria considerarmos que em português *distanciação* tem mais o sentido desejado do que *alienação).*

A abolição do velho teatro de ilusão que certa vez Brecht descreveu como tendo se rebaixado até o nível de um "ramo do tráfico de entorpecentes burguês" não só libera a faculdade crítica da platéia como também dispensa o dramatista de ficar tolhido pelas estreitas e rígidas convenções que a simulação da apresentação de acontecimentos reais lhe impõe: na convenção realista só podemos apresentar a ação dos próprios personagens, sendo totalmente impossível fornecer a fundamentação sociológica de suas ações, ou comentar as mesmas de um ponto de vista mais alto do que o dos próprios personagens. No teatro "épico", o autor pode dispensar o entediante ritual da exposição naturalista por intermédio da qual os personagens têm de estabelecer, laboriosamente, seus nomes e relações dentro do esquema de uma conversa aparentemente casual, "natural"; poderá então fazer com que eles se apresentem diretamente à platéia, ou então projetar seus nomes sobre uma tela. Pode ir mais longe: pode dizer de antemão à platéia como a peça terminará, assim libertando suas mentes das preocupações do *suspense;* e pode fornecer toda espécie de informação necessária por intermédio de um narrador que descreve os pensamentos e motivações dos personagens ou, como no caso da adaptação de Brecht de *A Mãe,* de Gorki, projetando preços de gêneros de primeira necessidade no ciclorama durante uma cena na qual o custo de vida é mencionado no diálogo. Afirmava Brecht que o teatro "épico" era o único capaz de representar a complexidade da condição humana numa era em que a vida do indivíduo não pode mais ser compreendida isoladamente, separada das poderosas tendências das forças sociais, econômicas e históricas que afetam milhões de pessoas.

Abandonando a falsa noção de que o público está espreitando acontecimentos reais, admitindo abertamente que o teatro é um teatro e não o próprio mundo, o palco brechtiano tem afinidades com a sala de conferências, à qual o público acorre na espectativa de ser informado, e também com o picadeiro do circo, onde o público, sem identificação ou ilusão, observa artistas que exibem seus vários tipos de destreza. O que distingue o teatro da sala de conferências ou do circo, entretanto, é o fato de que ele "apresenta ilustrações vivas de acontecimentos históricos ou imaginários que se passam entre seres humanos".[5]

Com que objetivo são recriados tais acontecimentos? É neste ponto que mais radicalmente se alterou o pensamento através de sua carreira. No início, Brecht proclamava sua convicção de que o teatro tinha de ser estritamente didático: concebia como sendo sua tarefa "transformar um bem de consumo num instrumento de auxílio do ensino, e certas instituições que hoje são locais de entretenimento em órgãos de informações".[6] Nesse período das "peças didáticas" e "óperas escolares", a austeridade da concepção de Brecht era tamanha que ele escreveu obras que tinham por único objetivo instruir *apenas os participantes*. "Elas não precisam de público".[7]

---

[5] Brecht, "Kleines Organon fuer das Theater", (1948), par. 1, *ibid.*, p. 110.

Em 1948, sua posição se havia abrandado ao ponto de repudiar ele a severidade de tal atitude:

> Recantemos portanto... nossa intenção de emigrar do reino do agradável e proclamemos... nossa intenção de nos estabelecermos nesse reino. Tratemos o teatro como um local de entretenimento... porém investiguemos que espécie de entretenimento consideraremos como aceitável.[8]

Brecht respondia a essa investigação pela rejeição da velha idéia do entretenimento por intermédio da catarse emocional. O prazer que agora era permitido ao teatro proporcionar era o prazer que sentimos quando descobrimos novas verdades, a euforia que experimentamos quando ampliamos nossa compreensão. Nesta nossa era científica Brecht queria que a platéia experimentasse algo da exaltação sentida pelo cientista que descobriu um dos mistérios do universo. Pois Brecht, cuja própria curiosidade e fome de conhecimento eram sem limites, considerava "o instinto da investigação como um fenômeno social não menos capaz de dar prazer e não menos imperioso do que o instinto da procriação".[9]

Para manter o público a um tempo relaxado e receptivo, para estimular suas faculdades críticas e fazê-lo pensar, o teatro "épico" emprega uma grande variedade de meios. Na opinião de Brecht, a mera abolição da ilusão dramática já elimina bom número das implicações mais indesejáveis do teatro "aristotélico": o próprio fato de se pressupor que a cada apresentação a ação estaria acontecendo novamente diante dos olhos do público subentendia que as paixões e atitudes dos personagens eram expressões imutáveis de uma "natureza humana" fixa; a construção dinâmica e estritamente lógica de tais peças indicava um curso inexorável do destino e o fazia parecer impenetrável e impassível de ser influenciado pela iniciativa humana. No teatro "épico", portanto, não há nenhuma tentativa de se criar personagens fixos, altamente individualizados. A personalidade emerge da função social do indivíduo e se altera com essa função. Como disse Brecht certa vez, a personalidade

> não deve ser considerada como uma mancha de graxa nas calças, que, por mais que se tente esfregar e apagar, sempre aparecerá de novo. Na verdade, a questão será sempre como determinada pessoa se comportará em circunstâncias e condições específicas.[10]

A construção das peças do teatro "épico", que rejeita a peça bem feita, logicamente construída, está isenta da necessidade da criação do *suspense*, tem estrutura aberta, é episódica; em lugar de construir um clímax dinâmico, a história revela certo número de situações independentes, cada uma delas acabada e completa em si mesma. O efeito total da peça será construído pela justaposição e "montagem" de episódios contrastantes. Enquanto que o drama "aristotélico" só pode ser compreendido em seu todo, o drama "épico" pode ser cortado em fatias que continuarão a ter sentido e a dar prazer, do mesmo modo que capítulos favoritos de uma novela podem ser lidos individualmente, ou assim como seleções de peças excepcionalmente longas são apresentadas como unidades estanques no teatro clássico chinês.

Da mesma forma que episódios isolados da peça retêm sua significação individual, mesmo se apresentados fora do contexto da peça total, os elementos não-literários da produção — cenografia, música e coreografia — também retêm sua independência; ao invés de servirem de meros auxiliares do texto, que o reforçam por sublinhar alguns de seus aspectos por criar atmosfera, clima e detalhes descritivos, eles são elevados ao nível de elementos autônomos; ao invés de nos levarem para a mesma direção que as palavras, eles estabelecem relação dialética, de contraponto, com elas. Os números musicais não são mais introduzidos sorrateiramente no ponto em que a carga emocional de uma cena atinge um clímax e a fala se mescla com a canção — passam a ser introduzidos como ingredientes inteiramente distintos da peça, que interrompem seu fluxo, quebram a ilusão e, portanto, tornam "estranha" a ação. E dentro dos próprios números musicais a música não expressa apenas o mero clima das palavras: muitas vezes ela se coloca em contradição com elas, as comenta, ou revela a falsidade dos sentimentos que elas expressam.

---

[6] Brecht, "Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny", (1930), *Schriften zum Theater*, p. 28.

[7] "Anmerkungen zu den Lehrstuecken"; Brecht, *Stuecke V*, p. 276.

[8] Brecht, "Kleines Organon fuer das Theater (1948) Vorrede", *Versuche 12*, p. 109.

[9] Brecht, "Anmerkungen zu *Leben des Galilei*", *Stuecke VIII*, p. 205.

[10] H. J. Bunge, "Brecht probiert", *Sinn und Form*, Segundo Número Especial de Brecht, 1957, p. 324.

O cenógrafo, que não é mais cerceado pela necessidade de tentar criar a ilusão de uma localidade real na qual a ação se desenrola, fica então livre para dar sua contribuição própria e independente à peça, fornecendo-lhe toda espécie de material circunstanciador (em *Galileu,* Caspar Neher apoiava a ação com a projeção de mapas, documentos e obras de arte da Renascença), ou até mesmo duplicando a ação mostrando-a por um ângulo diverso (na primeira produção de *Mahagonny,* a cena em que o avarento Jakob come até morrer era interpretada na frente de um telão com um enorme retrato de Jakob comendo, de modo que o público via o episódio partido em dois).

Assim, o teatro "épico" não usa a cenografia e a música para produzir um *Gesamtkunstwerk* wagneriano, que Brecht considerava como de efeito diabolicamente narcótico e hipnótico, por seu ataque em conjunto a todos os sentidos, mas para destruir a ilusão da realidade. Como dizia Brecht: *"sie verfremden sich gegenseitig"* ("elas se distanciam mutuamente").

A destruição da ilusão do palco, entretanto, não é em si um fim. O *Verfremdungseffekt* tem seu lado positivo. Pela inibição do processo de identificação entre espectador e personagem, pela criação de uma distância entre eles, que permite ao público olhar a ação com espírito objetivo e crítico, as coisas mais familiares, as atitudes, as situações, serão vistas sob nova e estranha luz, e criarão, pela surpresa e admiração, uma nova compreensão da situação humana. As grandes descobertas da humanidade, lembrava Brecht, foram feitas por homens que olharam coisas familiares como se nunca as houvessem visto antes — Newton, a maçã que caía; Galileu, o lustre que balançava — e do mesmo modo o público teatral deve ser ensinado a olhar as relações existentes entre os homens com o olhar crítico, "distanciado", do descobridor. "O natural deve ser tornado surpreendente".[11]

---

[11] Brecht, "Vergnuegungstheater oder Lehrtheater" (1936), *Schriften zum Theater*, p. 63.

É assim que Brecht resume a distinção entre a velha convenção e a sua própria concepção do teatro:

> O espectador do teatro *dramático* diz: "É, já senti a mesma coisa. — Sou assim mesmo. — Isso é muito natural. — Será sempre assim. — O sofrimento desse ser humano me comove, porque não há saída para ele. — Isso é a verdadeira arte: leva a marca do inevitável. — Choro com os que choram no palco, rio com os que riem."
>
> O espectador do teatro *épico diz*: "Nunca pensei que fosse assim — Não é assim que se deve fazer. — Isso é muito surpreendente, quase que inacreditável. — Isso tem de parar. — O sofrimento desse ser humano me comove porque deveria haver uma saída para ele. — Isso é a verdadeira arte: nada parece inevitável — Rio por causa dos que choram no palco, choro por causa dos que riem."[12]

Brecht escreveu muito a respeito dos métodos de produção e da técnica de interpretação necessários para transformar em prática tais teorias. E deixou relatos detalhados de algumas de suas produções de maior sucesso na forma de "livros-modelo" — descrições cena por cena dos espetáculos, ilustradas com fotografias de cada movimento no palco.

A base da técnica brechtiana de interpretação é a concepção de que o ator não deve se considerar como tendo de encarnar o personagem, mas antes como tendo de *narrar* as ações de outra pessoa em determinado momento do passado. Para ilustrar tais ações e para torná-las plenamente compreendidas pelo público, ele executa os movimentos que o personagem fez, imita o tom de sua voz, repete suas expressões faciais, porém apenas como se os estivesse *citando.* O estilo brechtiano de interpretação é o da interpretação entre aspas.

Brecht gostava de ilustrar sua concepção básica da interpretação, dando o exemplo de uma ocorrência diária que se pode testemunhar em qualquer grande cidade: um acidente ocorrido na rua. Uma multidão se aglomerou em torno da cena, e uma testemunha ocular está contando aos transeuntes o que aconteceu: ele quer indicar que o velho que foi atropelado andava muito devagar, e então imita seu andar para mostrar exatamente o que quer dizer. Ele está, na verdade, *citando* o andar do velho. E citando apenas *aqueles elementos* dos movimentos do velho que *são relevantes* à situação que deseja narrar. A testemunha ocular em questão está longe de querer *encarnar* a vítima: "ela nunca esquece, nem jamais permite que alguém esqueça, que não é a pessoa cujas ações estão sendo demonstradas, mas apenas quem as demonstra."[13] O personagem que está sendo mostrado e o ator que o demonstra devem permanecer claramente diferenciados. E o ator retém sua liberdade de *comentar* as ações da pessoa cujo comportamento está exibindo.

---

[12] *Op. cit.,* pp. 63-4.

Um teatro cujo objetivo é evitar a identificação do público com os personagens não pode permitir, tampouco, a identificação do ator com o personagem. Brecht tinha plena consciência da natureza contagiante de tudo aquilo que acontece num palco e que constitui a essência do mistério e da mágica do teatro. Não negava os ensinamentos de Stanislavsky nesse aspecto: se o ator acreditar que é Lear, o público também o acreditará e compartilhará de suas emoções. Porém Brecht não queria que o público fosse enganado. Para o ator "épico", a frase: "ele não só interpretou Lear, ele era Lear", seria uma crítica arrasadora.[14]

Como o ator "épico" não pretende deixar seu público num transe, é preciso também evitar que *ele mesmo* fique em transe.

> Seus músculos devem ficar relaxados, pois até mesmo um movimento de voltar a cabeça com músculos tensos carrega consigo "magicamente" os olhares e as próprias cabeças dos espectadores — o que reduziria sua capacidade para refletir ou sentir emoção a respeito desse gesto... Mesmo interpretando um possesso, o ator não deve parecer ele mesmo possesso: de outro modo como poderiam os espectadores descobrir o que é que possui os possessos?[15]

Tais opiniões expressam a repulsa de Brecht pelo estilo contraído e convulsivo de interpretação que ainda continua a ser muito comum no teatro alemão, onde os atores tendem a ser classificados segundo a violência, a frenética intensidade de emoções que retratam. O frenético *Ausbruch* (estouro) representa o supra-

---

[13] Brecht, "Die Strassenszene" (1940), *Schriften zum Theater*, p. 99.
[14] "Kleines Organon", par. 48, *Versuche* 12, p. 127.
[15] *Ibid.*, par. 47, *Versuche* 12, p. 126.

sumo da arte de representar para os adeptos desse estilo. O ator brechtiano é sempre solto, relaxado, sempre claramente no controle de si mesmo e de suas emoções. No ponto de vista de Brecht, a tarefa do ator é muito mais ampla e muito mais complexa do que a mera identificação com o personagem, do que a união entre ator e personagem postulada por Stanislavsky. Em determinado estágio de seu trabalho preparatório, o ator brechtiano também tem de sentir-se dentro do personagem; mas os resultados de tal processo de empatia constituem apenas um dentre vários componentes que se fundem na atuação final apresentada no palco. Devem ser suplementados por observações agudas e plenamente racionais; por comentários implícitos sobre as ações do personagem que possam revelar ao público a aprovação ou reprovação do ator em relação às mesmas, sua piedade ou seu desprezo pelo personagem. Além do mais, o ator deve demonstrar também que não é nunca apanhado de surpresa por nenhuma das experiências do personagem, que sabe, na verdade, exatamente onde a conduta do personagem finalmente o levará. E deve também ser capaz de sugerir ao público que o comportamento do personagem não é de forma alguma o único tipo possível de ação. O ator deve ser capaz de sugerir, em momentos adequados,

> além do que faz, alguma coisa... que ele *não* faz, isto é, deve agir de tal modo que se possa perceber um comportamento alternativo, de forma que a interpretação permita ao público detectar outras possibilidades, para que toda ação dada seja vista como apenas uma entre certo número de possíveis variantes.[16]

Em outras palavras, a atitude do ator deve sempre ser tão consciente, tão plenamente racional e demonstrativa que ele de fato pareça dizer ao público: "Decidir ir para a esquerda e não para a direita. Poderia ter ido para a direita, mas estou indo para a esquerda e *não* para a direita." Isso implica uma ação deliberada, uma consciência da presença do público, que é diametralmente oposta ao ideal de Stanislavsky de um ator que está completamente só, completamente envolvido consigo mesmo e inconsciente de estar sendo observado. Na verdade, Brecht compara o estilo de interpretação que defende à maneira pela qual o diretor demonstraria uma entonação a seu elenco. Este também, pelo deliberado de sua demonstração, com efeito diz: "Quero que isso seja feito desta maneira e *não* daquela." Nem sequer poderá ocorrer a questão do pensamento ou da ação do ator nascer espontaneamente da situação: não pode haver nada de improvisado no dizer das falas. Como explicava Brecht: "a atuação de um ator deve apresentar uma atitude que denote o oferecimento de um produto acabado."[17]

---

[16] Brecht, "Neue Technik der Schauspielkunst" (1940), *Schriften zum Theater*, pp. 108-9.

Como toda tentativa de descrever em teoria um estilo de interpretação, tais máximas parecem mais complicadas do que são de fato: o vilão, tal como era interpretado no melodrama vitoriano, é o exemplo perfeito de uma interpretação sem identificação entre o ator e o seu personagem; nesse caso, também, o público não fica nunca em dúvida a respeito do que o ator pensa do personagem, nem tampouco de que ele sabe que terá um mau fim, nem de que se diverte com o virtuosismo com o qual retrata a maldade, nem de que se comporta de um modo para o qual haveria uma clara e óbvia alternativa. O mesmo se aplica, até certo ponto, a todos os vilões do drama. Como ressaltava Brecht: "Por que o personagem negativo principal é sempre tão mais interessante do que o herói positivo? Porque ele é interpretado dentro de um espírito crítico."[18]

No teatro de ilusão e identificação, o ator trabalha por intermédio da introspecção. Mergulha no personagem que deve retratar e tenta mesclar-se com ele. Somente após tal trabalho ter sido realizado é que os personagens são postos em contato uns com os outros. A natureza dos personagens determina suas inter-relações. A unidade básica de tal teatro é o personagem individual.

O teatro de Brecht, por outro lado, é extrovertido. A vida interior do personagem é irrelevante a não ser na medida em que seja expressada em suas atitudes e ações exteriores. "Pois a menor unidade social não é constituída por um ser humano, mas por dois." [19] A testemunha ocular no caso do exemplo do acidente de rua

---

[17] "Kleines Organon", par. 76, *Versuche 12,* p. 140.
[18] Bhecht, "Einiger Irrtuemer ueber die Spielweise des Berliner Ensembles", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957. p. 258.
[19] "Kleines Organon", par. 58, *Versuche 12,* p. 131.

> deriva seus personagens totalmente das ações destes. Imita o que eles fizeram e com isso permite que se façam inferências a respeito de suas naturezas. Um teatro que siga seu exemplo romperá em grande parte com o hábito do teatro convencional, que deriva sua ação da natureza de seus personagens. . .[20]

O estudo da *natureza* humana, assim, é substituído pelo das *relações* humanas. Não são os personagens, mas a história na qual estão envolvidos, o que se torna a principal preocupação do teatro épico, narrativo, histórico. "Tudo depende da *estória;* ela é que constitui a peça principal do espetáculo."[21] Pois a *estória* (Brecht usa a palavra alemã *Fabel,* com suas implicações didáticas) é a seqüência de acontecimentos que constitui a experiência social da peça; é ela que fornece o campo dialético para a ação recíproca das forças sociais, da qual parecerá nascer a lição da peça.

Personagens que agem e reagem uns em relação aos outros são o que se torna a unidade básica do teatro brechtiano. As atitudes básicas dos seres humanos são expressadas pelo que Brecht chamou *Gestus,* termo que não significa apenas "gesto", mas que cobre toda a gama dos sinais exteriores das relações sociais, inclusive "maneira de portar-se, entonação, expressão facial".[22] Cada cena de uma peça tem seu *Gestus básico* (Grundgestus).

Com sua ênfase sobre o *Gestus* — a expressão clara e estilizada do comportamento social dos seres humanos em relação uns aos outros — Brecht muda a ênfase da vida interior dos personagens para o modo pelo qual eles se *comportam* em relação aos outros: o modo pelo qual o espezinhado tutor em *Der Hofmeister* se curva diante de seu patrão, o modo pelo qual a bondosa prostituta de Se-Tzuan passa a se mover diversamente quando se transforma em seu impiedoso primo, assumem importância maior do que a suposta vida interior ou do que as emoções de tais personagens. Brecht queria chegar a um *Gestus* tão simples e expressivo que pudesse ser citado com a mesma facilidade com que se cita uma frase de diálogo bem torneada. E dava grande ênfase à composição de um diálogo que contivesse seu *Gestus* apropriado e quase forçasse o ator a assumir a atitude, o movimento e o tom de voz corretos. Ele mesmo era grande mestre dessa *"gestische Sprache"* (linguagem *géstica*). Suas frases, com sua construção de contraponto, seus ritmos sutis e suas pausas matreiramente colocadas, seus paralelismos bíblicos e repentinas mudanças de cadência, compelem quem as diz a seguir as intenções do autor e a agir segundo ele as enuncia.

---

[20] Brecht, "Die Strassenszene" (1940), *Schriften zum Theater,* p. 96.
[21] "Kleines Organon", par. 65, *Versuche 12,* p. 135.
[22] *Op. cit.,* par. 61, *ibid.,* p. 132.

As *"songs"* de Brecht também têm esse caráter *géstico*. Constituem *exibições de atitudes básicas* ainda mais pronunciadas, ainda mais claramente ampliadas, pois a música torna a fusão de palavra e gesto ainda mais compulsória. Brecht costumava citar o exemplo dos cantores de rua ao executarem as espécies mais vulgares de canção popular com gestos largos e simples. Suas próprias *"songs"* buscavam alcançar efeito semelhante sobre o ator e o público, a um tempo, por meio da cristalização de uma atitude essencial, fundamental, que ficasse evidenciada com a maior clareza: desespero ou resignação, desafio ou submissão.

A importância fundamental do *Gestus* determina o método pelo qual o ator e o diretor enfrentam a peça. Analisando a ação, eles determinam a linha básica da estória *(Fabel)*, que é então decomposta em elementos cada vez menores até que cada cena pareça a expressão de uma ação simples, básica, que pode ser traduzida numa única frase (por exemplo, "Richard de Gloucester faz a corte à viúva de sua vítima" ou "Deus faz uma aposta com o diabo pela posse da alma do Dr. Fausto", ou "Woyzeck compra uma faca barata para matar a mulher"). Tal frase ou título contém o *Gestus* básico da cena, o qual agora o diretor e os atores terão de colocar no palco. A distribuição e o agrupamento dos atores, sua maneira de falar e se movimentar, devem ser levados a transmitir todas as implicações desse "*Gestus* básico" com o máximo possível de expressividade, elegância e economia de meios. Não tem a menor importância o aspecto que tal cena pudesse ter tido na vida real; o diretor está apenas interessado em evidenciar seu conteúdo e significação sociais.

> O novo teatro utiliza as marcações da espécie mais simples, que expressarão o significado da ação da maneira mais clara possível. Qualquer marcação de grupo "acidental" que pudesse simular a "vida real"... deve ser evitada. O palco não reflete a "desordem natural" das coisas. O oposto dessa "desordem natural", a que o teatro se propõe, é a "ordem

> natural". O ponto de vista adotado para alcançar tal ordem é histórico e sociológico.[23]

Uma vez isolados os elementos básicos da história, eles devem ser novamente reunidos, mas não de modo a se mesclarem imperceptivelmente uns com os outros. As ligações entre as várias seções devem ser claramente marcadas, a fim de que o público tenha tempo para fazer uso de seu critério, em lugar de derivar sem querer ao sabor da história. As partes componentes devem ser cuidadosamente justapostas para se realçarem mutuamente, de preferência por meio do uso de títulos escritos para cada capítulo, que não só indiquem o que está para acontecer (eliminando com isso o *suspense)*, mas também dêem o tom da cena que se segue pelo modo por que são redigidos — "No estilo de uma crônica ou de uma balada, ou de um jornal, ou de uma descrição de costumes e maneiras."[24]

Ao tentar banir o transe, a ilusão, os efeitos mágicos e as orgias do teatro, Brecht procurava substituí-los pela lucidez, a racionalidade e a elegância. Os numerosos e variados recursos por meio dos quais a ilusão da realidade devia ser desfeita têm de levar a marca do artesanato honesto, da perfeição que nasce do uso despretensioso de materiais não-disfarçados.

Acima de tudo, o palco deve ser banhado de luz:

> *Dá-nos luz no palco, iluminador! Como podemos nós,*
> *Dramatistas e atores, apresentar nossas imagens do mundo*
> *Na semi-obscuridade? O crepúsculo nebuloso*
> *Embala até o sono. Porém nós precisamos*
> *que os espectadores*
> *Fiquem despertos, até em vigília. Que eles sonhem*
> *Em claridade incandescente!*[25]

Brecht era contra o uso de efeitos de iluminação para criar atmosfera e clima. A chegada da noite era indicada, como no teatro elisabetano, por materiais de cena tais como lâmpadas ou um disco representando a Lua, e não por uma diminuição da luz uniformemente brilhante no qual o palco era banhado. Para evitar qualquer ilusão de realidade, ele insistia em que as fontes de luz ficassem visíveis ao público. "Ninguém espera que os refletores que iluminam um ringue de boxe fiquem escondidos"[26], por que devem ficar escondidos num teatro?

---

[23] Brecht, citado em Wekwerth, "Sechs Punkte zum erzaehlenden Arrangement Bertolt Brecht", *Theater der Zeit,* Berlim Oriental, suplemento ao n.º 11, 1956.

[24] "Kleines Organon", par. 67, *Versuche 12,* p. 136.

[25] Brecht, "Dic Beleuchtung", extraído de "Der Messingkauf", *Schriften zum Theater,* pp. 260-1.

Nem, por outro lado, devia a cortina ser usada a fim de permitir que qualquer ilusão fosse preparada em segredo:

> *...e façam*
> *Minha cortina de meia altura; não selem o palco!*
> *Recostando-se em sua cadeira, deixemos que o espectador*
> *Tenha consciência de preparações agitadas, feitas para ele,*
> *Com arte; ele vê uma lua de lata*
> *Baixando no ar, ou um telhado*
> *Sendo carregado; não lhe mostremos muito,*
> *Mas, mostremos-lhe alguma coisa! E deixemos que ele note*
> *Que vocês, amigos,*
> *Não são mágicos, mas operários...*[27]

A cortina também serve, muitas vezes, para a projeção dos títulos das cenas. Quando se abre, revela cenários que sugerem o local da ação, em vez de o retratarem. Os cenógrafos favoritos de Brecht — seus amigos de infância Caspar Neher, Teo Otto e Karl von Appen — sempre deixaram, cada um a seu modo, muito à imaginação do espectador. Os telões de fundo são muitas vezes intencionalmente bidimensionais e tirados de modelos pictóricos conhecidos (velhas gravuras em *Der Hofmeister,* miniaturas persas em *O Círculo de Giz Caucasiano* etc.). A utilização da cenografia para o estabelecimento de um comentário independente a respeito da ação já foi mencionada.

Do mesmo modo que as fontes de luz devem permanecer descobertas, também a fonte de qualquer música deve permanecer visível, sendo os músicos muitas vezes colocados no próprio palco.

Os números musicais e as *"songs"* são utilizados para interromper a ação e dar ao público uma oportunidade de refletir. A chegada de tal interrupção normalmente é anunciada de antemão por alguma mudança visível no palco: o título da canção pode ser projetado numa tela, pode-se acender luzes especiais, ou é possível que algum emblema simbólico (por exemplo, bandeiras ou trombetas) sejam baixados do urdimento.

---

[26] Brecht, "Die Sichtbarkeit der Lichtquellen" (1940), *Schriften zum Theater,* p. 262.

[27] Brecht, "Die Vorhaenge", *Schriften zum Theater,* p. 260.

Esses recursos mecânicos poderão auxiliar os atores a criar o *Verfremdungseffekt,* mas ainda assim recai sobre estes últimos o grosso da responsabilidade de "tornar as coisas estranhas ao público". A tentação de se identificar com o personagem permanece sempre forte para o ator; por isso Brecht recorria a toda uma série de técnicas para ajudá-lo a resistir a essa tentação.

Durante os ensaios, os atores eram convidados a transpor seus textos para a terceira pessoa, de modo que fossem forçados a *relatar* a estória das ações e falas dos personagens que deveriam mais tarde representar. Brecht publicou uma série de exemplos dessa técnica. Na cena 3 de sua adaptação da peça de Lenz, *Der Hofmeister (O Preceptor),* ocorre a seguinte passagem:

> (Entra o Conde Wermuth. Após alguns cumprimentos silenciosos, ele se senta no sofá.)
> CONDE: Vossa Excelência já viu o novo professor de dança que chegou de Dresden? Trata-se de um Marchese de Florença. Seu nome é... Em todas as minhas viagens só encontrei dois dançarinos que colocaria acima dele...[28]

Durante os ensaios o ator que fazia o conde era obrigado a dizer:

> Então o Conde Wermuth entrou. Após alguns cumprimentos silenciosos, sentou-se no sofá e perguntou se Madame já tinha visto o novo professor de dança, que havia chegado de Dresden. Era um Marchese de Florença. Seu nome é..., O Conde fez uma pequena pausa, por que sua memória falhou. Mas agilmente acrescentou que em todas as suas viagens só havia encontrado dois dançarinos que colocaria acima deste... etc.[29]

Outro recurso para inibir a tendência de identificação do ator com o personagem é a inclusão de todas as rubricas do autor no texto que é dito durante os ensaios. Para sua produção de *Antígona* em Chur em 1948, Brecht compôs trechos de ligação em hexâmetros, que os personagens diziam durante os ensaios, transformando a tragédia na recitação de um poema épico. Nessa produção, os atores que não participavam da ação ficavam sentados num semicírculo no fundo do palco. Brecht advertia-os de que "poderiam ler, fazer com toda liberdade pequenos movimentos, maquilar-se, ou deixar o palco em silêncio".[30]

---

[28] Brecht, "Der Hofmeister, Episierungen", *Versuche 11,* p. 67.

[29] *Ibid.*

Brecht escreveu também *Cenas para Exercício para Atores*, que incluem "cenas paralelas", por meio das quais os atores são levados a ver situações clássicas já batidas sob nova — e distanciada — luz (a cena do assassinato de *Macbeth* é equacionada com as dores de consciência da mulher de um zelador que tenha quebrado a cabeça de uma estátua de porcelana que pertence à dona da casa e acaba por atribuir a culpa a um mendigo que passava); e "cenas de ligação" a serem representadas em ensaio, mas omitidas em espetáculo (Hamlet é informado de que Claudius cedeu uma nesga de terra à Noruega em troca de um tratado comercial, que garantirá a venda de arenques salgados dinamarqueses à Noruega; isso o coloca no devido estado de espírito para receber a notícia da expedição de Fortimbras à Polônia e explica sua mudança de posição no monólogo "Como as coisas se ligam contra mim"). Mas como Brecht nunca enfrentou *Macbeth, Hamlet,* ou qualquer das outras peças para as quais escreveu tais cenas preparatórias, elas permanecem não mais do que expressões de sua predileção pela desmoralização e paródia, e não contribuições construtivas para a arte da interpretação.

Em seu próprio trabalho como diretor com o Berliner Ensemble, Brecht evitava discorrer sobre suas teorias diante de seus atores. Para autor de tantos escritos teóricos sobre a arte da interpretação, era surpreendentemente empírico. Atores consagrados que trabalhavam com ele julgavam-no muito pouco diverso, em suas posições, de qualquer outro diretor de boa formação cultural, a não ser pelo fato de ser mais paciente e de estar mais disposto a dar ouvidos a sugestões do que a maioria. Como disse um observador dos ensaios no Berliner Ensemble:

> Neste teatro todo mundo tem o direito de dar sua opinião. Os atores fazem toda sorte de sugestões ao diretor. O diretor é todo ouvidos e elogia as sugestões. Mas no fim tudo é feito como o diretor queria desde o princípio... Tudo é experimentado: pede-se ao Sr. K que emita um grunhido ocasional — "oeh!". Porém "oeh!" pode ser dito nas mais variadas nuanças. O "oeh!" mais significativo e mais cômico tem de ser encontrado. Seis espécies diferentes são experimentadas e no final é possível que o "oeh!" mais eficaz tenha sido descoberto.[31]

Apesar da atitude não-teórica de Brecht, é surpreendente que a elaboradíssima publicação do Berliner Ensemble a respeito de seu próprio trabalho, *Thearterarbeit,* revele que a realização de um inquérito a respeito das opiniões dos integrantes da companhia tenha tornado claro que "a maioria dos atores demonstrassem considerável incerteza" quando indagados se o Berliner Ensemble estava utilizando um estilo especial de interpretação! A explicação sugerida é a de que

> provavelmente isso se deve ao fato de que nem Brecht nem nenhum dos outros diretores do Berliner Ensemble se referia aos escritos teóricos de Brecht durante os ensaios. No caso de algumas peças, certas sugestões práticas vindas de tais obras eram utilizadas, porém do ponto de vista de Brecht o atual estado do teatro não permite sua total aplicação.[32]

Sejam as teorias de Brecht meras racionalizações de sua intuição, seu gosto e imaginação (o que sem dúvida eram), ou sejam elas resultado da aplicação de uma gélida lógica e de uma profundamente percuciente análise sociológica (como por vezes afirmava que fossem), o fato é que tiveram resultado altamente estimulante na libertação do teatro de uma convenção estreita e limitadora, e que, sem dúvida, continuarão a desempenhar seu papel dentro do movimento muito mais amplo da renovação do teatro.

Brecht, que amava o exótico e o "vulgar", muitas vezes chamava a atenção para a sua dívida para com o teatro oriental da China, Índia e Japão, bem como para com o teatro folclórico da Áustria e da Baviera. Tais influências exóticas e populares, entretanto, não nos devem levar a esquecer a larga medida em que o teatro brechtiano representa um retorno à linha mestra da tradição clássica européia. Como ressaltou Jean-Paul Sartre,[33] o *Verfremdungseffekt,* a idéia de que o dramatista não deveria mostrar personagens ou situações por demais familiares ao público, era um dos princípios básicos da tragédia clássica francesa. Racine antecipa muito das idéias de Brecht em seu prefácio de *Bejazet:*

---

[30] Brecht e Neher, *Antigonemodell* 1949.

[31] J. Ruehle, *Das gefesselte Theater,* p. 229.

[32] *Theaterarbeit,* p. 412.

[33] J. P. Sartre, "Brecht et les classiques", *World Theatre,* Paris, n.º VII (Primavera, 1958).

> *Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre oeil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'eloignent de nous: major et longinquo reverentia.*[34]

O mesmo se pode dizer da rejeição da empatia como base de uma grande interpretação. Em seu *Paradoxe sur le Comédien,* Diderot prenuncia a exigência de Brecht de uma interpretação crítica, "fria", já que condena a idéia de que os atores devam sentir as emoções que retratam ou que, sequer, devam ser pessoas de sensibilidade acima da média.

> *C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres: c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs; et c'est le manque absolu de sensibilité que prépare les acteurs sublimes. Les larmes du comédien descendent de son cerveau; celles de l'homme de sensibilité montent de son coeur: ce sont les entrailles que troublent sans mesure la tête de l'homme sensible; c'est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble passager dans ses entrailles; il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper; comme un gueux dans la rue ou à la porte d'une église, qui vous injurie lorsqu'il désespère de vous toucher; ou comme uns courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras.*[35]

A contribuição mais original de Brecht à teoria do teatro — mas também a mais discutível — concerne às reações do público. Desde a tragédia grega até Gerhart Hauptmann e Ibsen, esperava-se que o público se *comovesse* com o que era apresentado no palco. Devesse ele acreditar na peça como real ou artificial, considerar os atores como hábeis mímicos ou sofredores seres humanos, esperava-se que o público sentisse piedade para com eles e se identificasse com as experiências do herói. Perto do fim de sua vida, Brecht defendeu-se da acusação de que quisera banir inteiramente a emoção do teatro, porém as emoções que ele queria produzir eram de natureza completamente diversa. O teatro "épico", dizia ele,

---

[34] Racine, "Bajazet, Seconde Préface"; Racine *Oeuvres* (Ed. de la Pléiade), vol. I, p. 548.

[35] Diderot, "Paradoxe sur le Comédien"; Diderot *Oeuvres* (Ed. de la Pléiade), p. 1041.

> não renuncia de forma alguma à emoção. E muito menos a emoções tais como o amor à justiça, a necessidade da liberdade e a ira justificada: renuncia tão pouco a essas emoções que, não confiando no fato delas estarem já presentes, tenta fortalecê-las ou invocá-las. A "atitude crítica" na qual pretende colocar o público nunca poderá ser suficientemente apaixonada.[36]

É mais do que duvidoso que tais emoções jamais possam vir a desempenhar papel mais do que marginal entre os sentimentos gerados pelo teatro. Ao rejeitar a identificação entre platéia e personagens, Brecht entra em conflito com os conceitos fundamentais de Psicologia que consideram os processos de identificação como o mecanismo básico por intermédio do qual um ser humano se comunica com outro. Sem identificação e empatia cada indivíduo ficaria irrevogavelmente preso dentro de si mesmo. Mesmo os espectadores de uma prova esportiva, como as que Brecht tantas vezes invocava como exemplo ideal de platéia crítica, identificam-se com os que a disputam. E, naturalmente, o uso de tantos recursos "distanciadores" no teatro de Brecht mostra que ele tinha consciência da necessidade constante de se contrabalançar o poderoso efeito de tais tendências sobre o público. Na prática, o que conseguiu, no máximo, foi reduzir até certo ponto a identificação emocional do público com seus personagens. Jamais conseguiu evocar a atitude crítica que propunha. O público, teimosamente, continuava a ser levado ao terror e à piedade.

Por outro lado, é possível que seja justamente essa contradição entre a intenção do autor e diretor e a tendência natural do público para reagir que crie o peculiar efeito do teatro brechtiano: o conflito entre cérebro e coração, tanto nos atores quanto nos espectadores, a ambigüidade criada pelo jogo de "cabo-de-guerra" entre a reação que se pretende da platéia e aquela que realmente se cria, dão perspectiva a personagens bidimensionais e sofisticação ao que tinha o objetivo de ser ingênuo. Se o público ficasse apenas repugnado pela calhordice e baixeza de Macheath, *é possível* que deixasse o teatro persuadido, como queria Brecht, da corrupção da sociedade burguesa; mas, na realidade, embora fique até certo ponto repugnado por Macheath, também se identifica com este. Ao mesmo tempo que o público é levado a abominar seu sentimentalismo, é também levado a participar dele. E deixa o teatro sem ter sido de modo algum convencido de que a sociedade burguesa está podre, porém tendo gozado grandemente de uma experiência poética. E assim o sucesso de Brecht reside em seu fracasso parcial no que concerne à realização de suas próprias intenções.

---

[36] Brecht e F. Wolf, "Formprobleme des Theaters mit neuem Inhalt", *Theaterarbeit,* p. 254.

Brecht acreditava que seu teatro "não-aristotélico", "épico", estava destinado a ser o teatro da era científica.

> Numa era cuja ciência é capaz de alterar a natureza ao ponto de o mundo parecer quase habitável, o homem não pode mais ser descrito a outros homens como mera vítima, o objeto de um ambiente desconhecido mas inalterável... O mundo de hoje pode ser descrito para os homens de hoje como um mundo que pode ser mudado.[37]

Ele julgava que o teatro "épico", que tinha como objetivo o despertar das faculdades críticas do espectador e que se concentrava em mostrar-nos a humanidade do ponto de vista das relações sociais, serviria de instrumento de mudança social, de laboratório para o esclarecimento revolucionário; em outras palavras, que o teatro "épico" fosse o teatro marxista *par excellence*. Porém a cadeia de raciocínios por intermédio da qual chegou a tal conclusão contém vários elos fracos. Um teatro narrativo, argumentava ele, pode mostrar muito mais do que apenas o modo pelo qual as pessoas vivem e sofrem. Não é compelido, como o é o teatro convencional, a deixar as conclusões inteiramente a cargo da platéia: pode fornecer material sobre dados sociológicos; pode comentar a ação. Mantendo o espectador num estado de espírito crítico, evita que este olhe o conflito exclusivamente do ponto de vista dos personagens nele envolvidos, ou que aceite suas paixões e motivos como sendo condicionados pela "natureza humana eterna". Tal teatro levaria o público a ver as contradições existentes na sociedade; poderia até fazer com que os espectadores se perguntassem como essa sociedade poderia ser mudada. Porém não existe nada nesta *convenção teatral* particular que em si leve o público a uma resposta *marxista* a tais perguntas. É claro que os personagens ou o coro podem defender soluções marxistas — porém também o podem os personagens de um teatro convencional, como acontece em inúmeras peças soviéticas de propaganda, interpretadas na tradição de Stanislavsky, por exemplo. Brecht não gostava de peças abertamente propagandísticas, e até mesmo as desprezava, quando escritas na convenção naturalista. Em seu discurso diante do Quarto Congresso de Escritores da Alemanha Oriental em janeiro de 1956, ridicularizou as peças nas quais "o novo" estava sendo defendido por meio de

> um dramatista que dá ao representante do "novo" tamanha liberdade de palavra que seu ponto de vista, de fato, vence o do seu oponente. Porém é preciso não esquecer que a representação de uma ação militante no palco, mesmo a partir de um ponto de vista definido, não produz por si, automaticamente, um efeito militante. O que temos de alcançar é a criação da militância na platéia, a militância do novo contra o velho.[38]

Porém há poucas provas de que os próprios — e mais sutis — métodos de Brecht jamais tenham conclamado a platéia a um ponto de vista marxista militante. Pois o teatro brechtiano é um teatro que tem por objetivo provocar a indignação da platéia, insatisfação, a compreensão das contradições — um teatro supremamente adaptado à paródia, à caricatura e à denúncia e, portanto, essencialmente um teatro *negativo*. Por isso, são tão conspicuamente ausentes do teatro de Brecht os heróis positivos, por isso seus personagens bons são invariavelmente destruídos e derrotados. Brecht acreditava que a indignação da platéia em relação à ordem de coisas existente os levaria necessária e automaticamente ao apoio da alternativa marxista. Porém tal convicção pressupõe uma comovente fé na verdade auto-evidente do credo marxista. O que Brecht diz, em verdade, é o seguinte: "mostre o mundo sob um prisma crítico — e o público automaticamente verá a necessidade de uma solução marxista! Basta denunciar as contradições do estado vigente da sociedade para fazer o povo clamar pelo comunismo." Tal raciocínio não constitui um *non sequitur* apenas em teoria, mas também a prática o tem assim demonstrado. *A Ópera dos Três Tostões* ficou anos em cartaz em Nova York sem transformar em comunistas os milhares que a viram. A platéia de Berlim Oriental que seguiu as peripécias de *Mãe Coragem* e viu a pobre e muda Katrin ser estuprada pela brutal soldadesca sabiamente comparou o que via no teatro com suas experiências com os soldados russos e concluiu que a natureza humana *não* tinha mudado...

---

[37] Brecht, "Kann die heutige Welt durch Theater widergegeben werden?", (1955), *Schriften zum Theater*, p. 8.

[38] Brecht, "Ausfuehrungen vor der Sektion Dramatik", 12-1-1956. Anais do Quarto Congresso de Escritores da Alemanha Oriental, publicados em *Beitraege zur Gegewartsliteratur*, 1956/I.

Se Brecht acreditava que o teatro "épico" era o teatro verdadeiramente marxista, não há dúvida de que com isso não concordavam as autoridades do mundo comunista. O teatro brechtiano ainda agora só existe à margem do mundo comunista, enquanto que as doutrinas de Stanislavsky, o teatro de identificação e de ilusão, permanecem a norma prescrita e oficial para atores, diretores e críticos, de Vladivostok a Praga.

A luta de Brecht da vida inteira pela aceitação de suas teorias como sendo as do teatro verdadeiramente marxista (e que será descrita no Capítulo VII) finalmente levou-o a abandonar até mesmo o próprio nome do teatro "épico". Seus últimos ensaios teóricos, intitulados *A Dialética no Teatro,* prenunciam sua substituição pelo termo "teatro dialético". Seu discípulo Manfred Wekwerth conta-nos que ele falava de seu teatro como sendo um "teatro dialético" pouco antes de morrer.[39] Porém na nota introdutória de *A Dialética no Teatro,* publicada após sua morte, Brecht diz apenas:

> Os ensaios que se seguem sugerem que o termo "teatro épico" pode ser excessivamente formal para o teatro de que falamos (e que praticamos — até certo ponto). O teatro épico pode ser a base subjacente dessas apresentações, porém não consegue explicar inteiramente o modo pelo qual elas demonstram a produtividade e a maleabilidade da sociedade, que é a fonte da maior parte do prazer que elas proporcionam. O termo "teatro épico" deve, portanto, ser considerado como inadequado, sem que possamos sugerir outro, novo.[40]

---

[39] M. Wekwerth, "Auffinden einer aesthetischen Kategorie", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957, p. 265.

[40] Brecht, "Die Dialektik auf dem Theater", *Schriften zum Theater,* .p 174.

Terceira Parte:

Os Perigos do Engajamento

Capítulo VII

BRECHT E OS COMUNISTAS

> Que maldade você não cometeria, para
> Acabar com a maldade?
> Se, no fim, pudesse mudar o mundo, o que
> Se consideraria você bom demais para fazer?
> Quem é você?
> Mergulhe na lama
> Abrace o carniceiro, mas
> Mude o mundo: ele precisa!
>
> BRECHT, *Die Massnahme*

Ninguém que não compreenda a complexidade do dilema moral que enfrentam o artista e o intelectual que se alinham no campo comunista poderia chamar de lírico o autor desses versos.

Chegou Brecht algum dia a entrar realmente para o Partido Comunista? Ruth Fischer, que em certo momento foi destacada figura do comunismo alemão e era irmã do compositor Hanns Eisler, grande amigo de Brecht, declara categoricamente que ele entrou para o partido em 1930.[1] Por outro lado, quando o principal investigador da Comissão de Atividades Antiamericanas em Washington perguntou-lhe se ele havia alguma vez entrado com um pedido de admissão ao partido, a resposta de Brecht foi igualmente categórica: "Não, não, não, não, não, nunca!"[2]

---

[1] Ruth Fischer, *Stalin and German Communism*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1948, p. 615.

[2] *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*, Washington, 1947.

Tal negativa sêxtupla pode bem ter sido uma sêxtupla e deliberada mentira; mas pode ter sido, no sentido mais estreito e técnico da palavra, verdade. Pois no caso de artistas com poucas probabilidades de ser de grande eficácia no trabalho de organização do partido, ou cuja utilidade em atrair as simpatias de intelectuais de esquerda ou liberais é muito maior se não forem muito intimamente identificados com os aspectos mais sórdidos da política, os comunistas muitas vezes aconselham, e até mesmo ordenam, seus simpatizantes a não se filiar ao partido. O que importa é que, com ou sem a carteirinha do partido, Brecht se considerava um marxista, apoiava lealmente a causa comunista e fazia tudo o que podia para colocar a si e a seu enorme talento a serviço da mesma. Não pode haver dúvida de que, por tal causa, estava pronto a mergulhar na lama e a abraçar mais de um carniceiro.

Entretanto, moralista em essência, ele permaneceu ciente da precariedade do equilíbrio entre fins e meios implícita num compromisso tão arriscado, e da existência de um limite além do qual não poderia ir tal compromisso.

O partido, por outro lado, aceitava seu apoio muitas vezes sem entusiasmo e, por vezes, com um constrangimento que beirava a descortesia. A adesão livremente oferecida por parte de um artista de fama e prestígio mundiais é vantagem grande demais para ser facilmente rejeitada. Porém é uma vantagem que pode, com muita facilidade, tornar-se desvantagem, como no caso de André Gide ou, por mais de uma vez, no de Jean-Paul Sartre. Brecht jamais causou ao partido tais constrangimentos: teve sempre plena consciência da necessidade da disciplina e da autonegação. Mas, embora não tivesse qualquer intenção de abandonar sua causa, sempre utilizou ao máximo, e com grande esperteza, a ameaça implícita de um possível abandono. Escolheu para si, com o maior cuidado, a posição mais vantajosa que podia conseguir na órbita oriental, posição essa que lhe garantiria as vantagens materiais do patrocínio comunista, mas que lhe permitia o máximo de liberdade de palavra e movimento.

Com um teatro à sua disposição em Berlim Oriental, um passaporte austríaco no bolso e os direitos autorais de suas peças nas mãos de um editor da Alemanha Ocidental, Brecht podia dedicar-se a seus objetivos políticos e artísticos, sem correr o risco de ter o mesmo destino que coube a tantos de seus correligionários artistas a quem não tinha sido possível fazer acordos iguais ao seu: Mayakovsky, Meyerhold, Tairov ou Pasternak.

Mas, mesmo depois de Brecht ter conseguido chegar a esse acordo, suas relações com as autoridades comunistas permaneceram complexas e atormentadas por muitos problemas e perigos. Pois a história das relações de Brecht com o partido, apesar da profunda necessidade que o impelia para o abrigo da ortodoxia e da certeza, evidencia a contradição profunda e fundamental entre uma personalidade criadora (por mais dócil e leal que seja), que é em última análise sujeita às leis de sua própria existência interior, e o partido, que é um aparato de poder constantemente a mudar suas táticas e exigências, por trás de uma fachada de dogma rigidamente imutável.

Desde a sua primeira juventude que Brecht se revoltava contra o mundo burguês e a ordem social que levara o mundo à guerra. Porém, embora se tivesse por algum tempo envolvido no levante comunista em Ausburgo no final da Primeira Guerra Mundial, sua atitude permanecera a de um anarquista, iconoclasta e pacifista radical, que se voltava contra a autoridade de qualquer natureza.

Kragler, o soldado que volta da guerra na segunda peça de Brecht, *Trommeln in der Nacht,* e que se recusa a arriscar a vida lutando ao lado dos spartakistas, expressa uma atitude violentamente anti-heróica: "Sou um porco e os porcos vão para casa." Antes que lutar pelos ideais da revolução, prefere se instalar com sua noiva, embora ela estivesse grávida de outro homem. "Vou botar uma camisa limpa. Ainda tenho a minha pele. Vou engraxar os sapatos. Toda essa gritaria estará acabada amanhã de manhã, mas amanhã de manhã eu estarei em minha cama, procriando, a não ser que morra."[3]

Como de hábito em Brecht, não fica claro se o autor compartilha dos pontos de vista de seu personagem ou não. Quando Brecht publicou suas obras completas, pouco antes de morrer, a edição ocidental, que foi a primeira, continha *Trommeln in der Nacht* sem comentários. Mas para a Alemanha Oriental ele escreveu um prefácio, mais tarde incorporado às edições ocidentais subseqüentes, no qual declara que pretendia de fato apresentar Kragler como um personagem cômico, negativo. "Mas não consegui fazer com que o público visse a revolução de modo diverso do do "herói" Kragler. Ainda não tinha à minha disposição a técnica do *Verfremdung*."[4] Brecht confessa que chegou a pensar em suprimir a peça completamente. "Somente a idéia de que a literatura é parte da história e que a história não deve ser falseada"[5] é que o impediu de fazê-lo; ao invés disso, ele a fortaleceu pela inserção de algumas referências a um revolucionário mais positivo que efetivamente lutou por sua causa e foi morto.

---

[3] Brecht, *Trommeln in der Nacht. Erste Stuecke I,* p. 188.

Mas é difícil crer que a intenção de Brecht tenha sido, realmente, a de fazer de Kragler um personagem negativo. Na primeira edição da *Hauspostille*, há um poema que mostra o desprezo de Brecht por lutas de qualquer espécie, mesmo a Revolução Russa ou a Guerra Civil. Tal poema, que desapareceu sem deixar vestígio nas edições subseqüentes da *Hauspostille*, apesar das convicções de Brecht de que literatura é história e a história não pode ser falseada, chama-se "A Canção do Soldado do Exército Vermelho". Esse soldado do Exército Vermelho tem sentimentos ainda mais amargos do que Kragler:

Muitos de nós vimos com dentes de tigre
Por trás da bandeira vermelha e desumana. . .[6]

Dizia-se que a guerra civil era a guerra pela liberdade,

Mas a liberdade, rapazes, nunca chegou.[7]

O soldado do Exército Vermelho é um total desiludido:

Depois de engolir nossos corpos
E nossos corações cansados
Em buracos frios nossa pele e ossos
Pelo exército serão escarrados.

Com nossos corpos endurecidos pela chuva
Com nossos corações cortados de granizo
Com nossas mãos vazias manchadas de sangue
Entramos sorrindo no seu paraíso.[8]

Essas linhas não são citadas aqui para atacar Brecht: por que não se converteria ele aos poucos à causa do comunismo? Mas são importantes como prova de que, ao contrário do que tentou fazer parecer mais tarde, ou do que a atual versão oficialmente propalada no mundo comunista afirma, ele não apoiou a revolução russa desde o momento em que teve notícia dela pela primeira vez. Arnolt Bronnen relata sua discussão com Brecht a respeito do comunismo no inverno de 1922-3. Quando Bronnen falou a respeito da necessidade de se mudar o mundo para que o povo não precisasse mais morrer de fome, "Brecht começou a enraivecer-se. 'Que importa a você, se estão morrendo de fome", disse ele. 'É preciso tocar para a frente, fazer um nome, conseguir um teatro que monte as peças que escrevemos!' Ele não estava interessado em nada mais."[9]

Quando Brecht se converteu ao marxismo no final dos anos vinte, se sentia muito atraído por seus aspectos negativos. O antiburguês e anarquista se deleitava com diagnóstico tão cortante e selvagem da ordem social existente. Assim era a Alemanha após a Primeira Guerra Mundial, com seus novos-ricos embotados e ignorantes, seus especuladores da Bolsa e seus exploradores de mercado negro, e toda a prostituição e degradação que os circundavam. Esse era o mundo que George Grosz, amigo de Brecht, retratava em seus desenhos devastadores. E esse mundo Brecht atacava com sua recém-descoberta arma da análise marxista.

A Ópera dos Três Tostões é um ensaio sobre o famoso aforismo de Proudhon, *"la proprieté c'est le vol"*, e *Mahagonny* mostra o capitalismo como uma cidade-bordel na qual tudo está à venda e onde o único crime capital é a falta de dinheiro. Porém se as implicações comunistas de tais temas ficavam claras para Brecht, não o ficavam para o público (que ou se divertia com as peças como deliciosa semipornografia, ou então as atacava pela mesma razão); e para os comunistas elas eram ainda menos claras.

Die Rote Fahne, o principal órgão do Partido Comunista Alemão, criticou *A Ópera dos Três Tostões* por sua "falta de concretitude social",[10] enquanto que a teorizante publicação dos intelectuais de esquerda, *Die Linkskurve*, referiu-se a Brecht, em relação a *Mahagonny*, como "o porta-voz de uma pequena-burguesia resignada e cética, que tenta atravessar o vácuo de sua própria confusão por meio da execução de atos de equilibrismo niilista".[11] E, vinte e cinco anos mais tarde, o autor marxista do volumoso estudo alemão oriental sobre o jovem Brecht, Ernst Schumacher,

---

[4] Brecht, *Stuecke I* (Aufbau Verlag, Berlim Oriental), pp. 6-7.
[5] *Ibid.*
[6] Brecht, *Hauspostille*, Berlim, 1927, p. 15.
[7] *Ibid.*, p. 16.
[8] *Ibid.*, p. 17.
[9] *Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll*, Hamburgo, 1954, p. 112.
[10] *Die Rote Fahne*, 4-9-1928. Citado por Schumacher, p. 255.
[11] *Die Linkskurye*, Berlim, janeiro, 1931. Citado por Schumacher, p. 279.

igualmente condenaria *Mahagonny:* pois não comete essa ópera um grave erro ao tentar denunciar os vícios do capitalismo exibindo-os como sendo praticados por lenhadores — homens das classes operárias? Constituiu grave erro por parte de Brecht sugerir que lenhadores se pudessem entregar aos pecados capitalistas da comida, da bebida e da luxúria. "Pode ser verdade", explica Schumacher, "que certos segmentos da classe operária possam, num regime capitalista e, sobretudo, sob o imperialismo, ter a oportunidade fortuita de entregar-se ao hedonismo."[12] Mas mesmo assim Brecht não deveria ter demonstrado as aberrações do capitalismo por intermédio de tais homens, que "podem ter dinheiro por algum tempo, mas não são os donos dos meios de produção".[13]

Em breve Brecht abandonou sua tentativa de reformar a sociedade por meio de fazê-la mirar-se no espelho de seus próprios vícios e luxúria. Ele ficou fascinado pelo problema da disciplina. O austero lado monástico do comunismo, seu exercício da auto-privação e rígida obediência tinham a atração de um ímã para o anarquista auto-indulgente. Eis que ele encontrara a rígida estrutura de ordem que instintivamente sentia ser o que precisava para contrabalançar sua tendência para as emoções amorfas ou para a nebulosa ausência de forma. O niilista precisava de uma fé. Encontrou-a na despojada lógica social do marxismo.

Nas *Lehrstuecke* (peças didáticas) e nas *Schulopern* (óperas escolares), Brecht enfrentou o problema da ordem, disciplina e submissão: disciplina dentro do partido, submissão às leis inexoráveis da história. Tais eram os temas da *Badener Lehstueck,* na qual um grupo de aviadores transatlânticos é levado a consentir em sua própria morte no interesse do progresso técnico, e da ópera escolar *Der Jasager (Aquele Que Diz Sim),* baseada numa lenda japonesa que mostra o auto-sacrifício de um menino que concorda em morrer para não atrapalhar um grupo que atravessa uma montanha. Mas ainda uma vez Brecht não tinha sido suficientemente específico: os críticos viram nesses hinos à disciplina e à negação do individualismo expressões de uma ética cristã, ou budista, ou até mesmo militar prussiana, enquanto que os intelectuais de esquerda ficaram horrorizados. Como disse um deles a respeito de *Der Jasager:* "essa ópera escolar incute astutamente nas almas dos jovens um conceito de vida que contém todos os maus ingredientes do pensamento reacionário baseados na autoridade insensata...[14] Até mesmo os alunos da esquerdizante Escola Karl Marx, de Berlim, que deveriam interpretar a dita ópera, discordaram de sua ética autoritária. Brecht, sempre pronto a mudar de opinião, cedeu às críticas e transformou o *Jasager* num *Neinsager.* Porém este não correspondia aos anseios de Brecht pela disciplina e, portanto, ele voltou ao assunto em sua primeira verdadeira obra-prima, a cantata didática *Die Massnahme (As Medidas Tomadas).*

---

[12] Schumacher, p. 273.
[13] *Ibid.*

Agora, pela primeira vez, ele enfrentava o próprio tema do comunismo e da disciplina comunista. O problema moral do conflito entre os fins e os meios é corajosamente enfrentado, sem qualquer medo de vê-lo levado às últimas conseqüências. O jovem camarada, cujo coração era por demais sensível, que não conseguiu resistir à tentação de ajudar os pobres quando os interesses superiores do partido exigiam que seu sofrimento fosse ignorado, tinha de ser morto. Ele mesmo compreende essa necessidade e pede que o matem. A história é narrada e revivida por um grupo de trabalhadores do partido ao retornarem à sede: cada um deles, por seu turno, faz o papel do jovem camarada, pois ele representa uma parte de suas próprias naturezas, a parte que devem suprimir e matar em si mesmos. O "coro de controle", constituído como um júri que deve julgar os trabalhadores do partido, aprova suas medidas disciplinares e os louva por terem sido inexoráveis.

A primeira apresentação de *Die Massnahme* foi seguida, alguns dias mais tarde, por um debate público. Segundo uma testemunha ocular

> os comunistas recusaram-se, acima de tudo, a admitir que matar um camarada fosse uma prática comunista. O método comunista é a expulsão do partido, não liquidação física. O presidente da sessão fez notar que a morte física seria menos trágica para o camarada ... do que a expulsão.[15]

O partido ficou horrorizado porque Brecht havia dado margem para que a imprensa anticomunista falasse das "práticas assassinas" do Partido Comunista, e os órgãos do partido negaram veementemente que uma tal morte jamais pudesse acontecer na vida real. *Die Linkskurve* atacou a falta de experiência revolucionária de Brecht:

---

[14] *Die Weltbuehne,* Berlim, 8-7-1930.
[15] Thieme em *Hochland,* Munique, fevereiro, 1932. Citado por Schumacher, p. 367.

> Sente-se que ele não tira seus conhecimentos da prática, que apenas os deduz da teoria.... A análise irreal das premissas conduz a uma síntese falsa de suas conseqüências políticas e artísticas. Tudo isso reflete uma atitude abstrata em relação ao múltiplo e complexo repositório de conhecimentos, tirados à experiência, que o partido possui.[16]

À luz de tais críticas Brecht revisou o texto. Porém o segundo espetáculo ainda não satisfez os críticos. Admoestou-o *Die Rote Fahne:*

> O autor de *Die Massnahme,* Bert Brecht, precisa saber que o conhecimento das teorias do marxismo-leninismo não é o bastante, que o gênio e a vasta leitura de um escritor não podem substituir a experiência revolucionária e o exaustivo trabalho quotidiano no movimento.

Porém os ataques mais violentos vieram da própria Moscou. O órgão central da Associação Internacional de Escritores Revolucionários, *Literatur der Weltrevolution,* publicou um longo artigo do teórico comunista alemão Alfred Kurella intitulado "Uma Tentativa com Meios Inadequados", no qual *Die Massnahme* era condenada por várias razões. Acima de tudo, o jovem camarada não teria sido morto porque

> podemos citar várias ocasiões nas quais os bolsheviques, e acima de tudo Lênin, tomaram a mesma posição que o jovem camarada e agiram de acordo com ela: não se deve impedir um levante espontâneo das massas revolucionárias lembrando-lhes com ar sábio os ensinamentos dos clássicos, mas controlá-lo e conduzi-lo, mesmo quando é de supor que termine em derrota.[17]

Brecht errava também ao postular uma oposição entre a razão e a emoção, incorrendo assim no pecado do idealismo. "O conflito entre a razão e a emoção é uma experiência básica do intelectual burguês que se encontra a ponto de unir-se ao proletariado

---

[16] *Die Linkskurve,* janeiro, 1931. Citado por Schumacher, p. 367.

[17] Kurella, "Ein Versuch mit nicht ganz tauglichen Mitteln", *Literatur der Weltrevolution,* Moscou, n.º 4, 1931. Citado por Schumacher, p. 361.

revolucionário."[18] Na verdade, *Die Massnahme* era "uma obra tipicamente pequeno-burguesa e intelectualista".[19]

No final Brecht, que sempre se considerou melhor marxista do que os sábios do partido, foi vingado pela própria história. *Die Massnahme,* escrita em 1930, é uma antevisão precisa e aterradora dos grandes julgamentos e confissões da era stalinista. Muitos anos antes de Bukharin concordar com sua própria execução diante de seus juízes, Brecht já havia dado ao ato de auto-sacrifício pelo bem do partido sua grande e trágica expressão. Com a intuição do poeta, ele havia apreendido o verdadeiro problema da disciplina comunista com todas as suas imensas implicações. Até hoje *Die Massnahme* permanece como a única grande tragédia do dilema moral do comunismo soviético.

Die Massnahme não pode, naturalmente, ser apresentada no mundo comunista. Ernst Schumacher faz grotescos esforços para tentar denunciar os erros da peça tais como se apresentam a um crítico de hoje da Alemanha Oriental.

> Se a descrição de Brecht em *Die Massnahme* correspondesse a uma situação revolucionária objetiva (escreve ele), não seria o jovem camarada quem estaria em conflito com a disciplina do partido; tratar-se-ia de uma situação histórica na qual os três trabalhadores do partido teriam de ser afastados de suas lideranças por reformistas e oportunistas... Tal afastamento dos três funcionários do partido tais como são apresentados em *Die Massnahme* seria de qualquer modo necessário, já que eles estavam utilizando o jovem camarada para tarefas que estão obviamente acima de suas forças.[20]

Em outras palavras, Brecht havia liquidado o camarada errado!

Brecht pessoalmente reagiu a tudo isso de sua maneira muito peculiar. Seu tradutor para o francês, Pierre Abraham, relatou uma conversa que teve com Brecht pouco antes de sua morte, em 1956: Brecht falou de sua intenção de escrever um novo prefácio para suas peças didáticas, no qual queria explicar que tais peças não desejavam ensinar nada em particular, não passando de "exercícios preparatórios destinados aos atletas do espírito que todos os bons dialéticos devem ser. A questão quanto a se um determinado julgamento é bem ou mal fundamentado é um assunto completamente à parte, que depende de elementos que não introduzi de todo nestas discussões".[21] Qualquer pessoa que conheça o fraco de Brecht pela ironia e pela brincadeira há de saber que ele teria escrito tal prefácio com segundas intenções. Na realidade, nunca foi escrito. Em vez disso, no quinto volume de suas obras completas, publicadas após a sua morte, encontramos uma brevíssima "Nota sobre as peças didáticas" que se refere a *Die Massnahme* assim:

---

[19] *Ibid.*

[20] Schumacher, p. 365.

> O autor recusou-se repetidamente a permitir montagens de *Die Massnahme,* já que apenas o ator que faça o jovem camarada poderá aprender dela alguma coisa e, mesmo este, apenas se também houver interpretado um dos trabalhadores do partido e tomado parte no coro de controle.[22]

Como as notas da primeira edição já afirmam, expressamente, que "cada um dos quatro atores deve ter a oportunidade de mostrar a atitude do jovem camarada e, portanto, cada ator por seu turno deve interpretar uma das cenas principais do mesmo",[23] essa solene reiteração de sua intenção original como argumento contra a montagem da peça tem, sem dúvida, de ser considerada como exemplo da ironia tipicamente brechtiana, de seu prazer nesse tipo de mistificação.

Fosse qual fosse o pensamento de Brecht na década dos cinqüenta a respeito da condenação de *Die Massnahme* pelo partido, no início dos trinta ele evidenciou um grau de paciência e lealdade verdadeiramente notáveis para um cínico tão declarado. Continuou a se dedicar à causa comunista com todo o fervor de um recém-convertido. Só de raro em raro era compelido a formular alguma tímida crítica ao dogmatismo do partido. "É um engano", ele faz dizer o seu Sr. Keuner em 1932, "acreditar que uma coisa estúpida só possa ser refutada por um argumento brilhante. Há muito argumento estúpido que só é apresentado para refutar declarações estúpidas." E Keuner continua, explicando que acha que o partido assusta e afasta muita gente por ter soluções para todas as questões. "Será que não podíamos, para mero efeito de propaganda, elaborar uma lista de questões que consideramos ainda inteiramente sem solução?"[24] A não ser por pequenas fisgadas como essas na direção dos mandantes do partido, Brecht fez tudo o que lhe foi possível para ajudar a causa: lutou como um leão para introduzir um conteúdo mais positivamente marxista na versão cinematográfica de *A Ópera dos Três Tostões.* Escreveu um novo roteiro, estritamente dentro da linha do partido, para *Kuhle Wampe.* E, acima de tudo, escreveu uma peça que incorporava, cuidadosamente, todas as lições aprendidas com as objeções do partido a *Die Massnahme.* Se esta havia sido criticada por sua falta de concretitude e sua alienação das lutas quotidianas do membro comum do partido, a adaptação de Brecht da novela de Gorki *A Mãe* era severamente prática, concreta e histórica. Embora Brecht não seguisse Gorki muito de perto e continuasse a história até a véspera da Revolução de Outubro, evitou todo e qualquer argumento abstrato e brindou seu público com uma cartilha de métodos de propaganda e comportamento revolucionário. E de modo geral o Partido Comunista Alemão aprovou seus esforços, apesar do tom um tanto indulgente do principal órgão do partido, *Die Rote Fahne:*

> Temos aqui um novo Bert Brecht, que escapou do deserto do comercialismo do teatro burguês; ele está lutando pela classe operária revolucionária. Até agora ainda não conseguiu cortar todas as amarras que o ligam ao passado. Mas conseguirá. Precisa conseguir — logo.[25]

A Mãe é o mais próximo que Brecht jamais chegou de uma peça comunista ortodoxa de propaganda: é baseada num clássico consagrado da literatura revolucionária, e, a não ser por *Die Massnahme,* é a única de suas peças que trata diretamente da revolução russa ou do Partido Comunista. A reação dos círculos do partido soviético era, portanto, de particular interesse para ele. Quando ela veio, cinco anos após a estréia de *A Mãe,* tomou forma característica.

Em 1937, a revista mensal soviética *Literatura Internacional* — em sua edição inglesa — publicou um artigo sobre Brecht escrito pelo dramatista soviético Sergei Tretyakov. Esse ensaio, descrito como sendo um capítulo do livro de Tretyakov sobre autores alemães proibidos, a ser publicado em breve, dava um vívido esboço da personalidade de Brecht, apontando-o como típico da-

---

[21] *Europe,* Paris, janeiro/fevereiro, 1957, p. 173.
[22] "Anmerkung zu den Lehrstuecken", *Stuecke V,* p. 276.
[23] *Versuche 4,* p. 361.

[24] *Geschichten vom Herrn Keuner. Versuche 5,* p. 457. Em versões posteriores desta estória a referência a "argumentos estúpidos" é omitida.
[25] *Die Rote Fahne,* 19-1-1932. Citado por Schumacher, p. 432.

queles intelectuais alemães que passavam seu tempo debatendo problemas abstratos enquanto os nazistas se preparavam para tomar o poder e narrando como fora apenas gradativamente que Brecht se libertara dessa atitude burguesa, para finalmente chegar a um ponto de vista definitivamente proletário em *A Mãe*. Mas até mesmo esse foi um elogio um tanto relutante:

> À primeira vista (escreveu Tretyakov) *A Mãe,* de Brecht, trata do desenvolvimento revolucionário de Pelageya Vlasova, a operária de Tver. Porém isso nos dá uma idéia errônea. Seria errado considerá-la como uma peça histórica a respeito de uma operária russa. Tal interpretação implicaria toda uma série de absurdos.[26]

E Tetyakov enumera uma vasta lista de aspectos da peça que seriam inconcebíveis na Rússia. E continua:

> A despeito de poder Brecht gostar ou não da idéia, tenho de mencionar o quanto são vivos o professor, o dono da casa, a mulher da loja e o policial da peça. Já os operários são dificilmente distinguíveis um do outro; essa deficiência é norma em todas as peças de Brecht, o que demonstra que ele não conhece intimamente o meio proletário (e isso é uma advertência de que ele deve assim conhecê-lo).[27]

Consta que Brecht ficou furioso com esse artigo, que conseguia dar a entender que *A Mãe* era a única coisa boa que ele jamais havia escrito, graças ao fato de ser copiada de um modelo soviético, mas ao mesmo tempo sugeria que tal modelo não havia sido muito bem copiado.

O propalado livro de Tretyakov sobre autores alemães proibidos parece nunca haver sido publicado: desapareceu sem deixar vestígio durante os grandes expurgos. Todos os seus escritos ficaram proibidos na União Soviética até 1957.

A Mãe foi a última peça de Brecht a ser montada em palcos alemães antes de Hitler subir ao poder. As contingências materiais e espirituais do exílio empurraram Brecht mais para junto dos comunistas do que nunca, enquanto que por outro lado a luta contra o nazismo fez com que lhe ficasse mais fácil manter-se em sintonia com eles. Os comunistas se tornaram os aliados de todos os antifascistas e até mesmo os escritores antinazistas liberais podiam formar a seu lado.

É um indício da incrível percuciência e esperteza de Brecht em tais assuntos que ele, admirador ardente e convicto do partido, e pronto a participar em suas atividades propagandísticas, tenha resistido à tentação de se instalar na União Soviética. Ele aceitou a direção, junto com Lion Feuchtwanger e Willi Bredel, de uma revista literária publicada em Moscou; mas cumpria seus deveres editoriais por correspondência, da Dinamarca. Conta-se — de fonte fidedigna — que em 1935 ele foi a Moscou para dar uma olhada e resolver se deveria escolhê-la para ser seu lar permanente. Deu a olhada — e foi embora depois de alguns dias. Quando lhe perguntavam por que não havia ficado, sorria e dizia: "Não iria conseguir bastante açúcar para o meu chá e o meu café."[28]

A peça *Das Leben des Galilei,* escrita em 1938-9, reflete seu pensamento sob esse ponto de vista: Galileu tem de escolher entre uma vida de relativa liberdade e muito trabalho para poder subsistir na república mercantilista de Veneza ou a de lazer e luxo a serviço dos Medici em Florença, onde a influência papal era forte, e onde correria o risco de ver suas pesquisas proibidas pela Inquisição. Depois de Galileu ter ido para Florença e ter sido levado a desdizer-se, seus alunos debatem esse dilema: "...ele nunca deveria ter saído de Veneza", diz um deles. "Lá ele não poderia ter escrito seu livro", responde outro. "E em Florença não pôde publicá-lo", replica um terceiro.[29]

Esse tipo de dilema Brecht enfrentou mais de uma vez em sua vida: seu Galileu foi para Florença, o Estado totalitário no qual teria o lazer para escrever seu livro ao preço de terrível sofrimento. Brecht ficou na Dinamarca, onde tinha de trabalhar muito para sobreviver e onde lhe faltavam as oportunidades para ver montadas as suas peças do modo pelo qual as imaginava; mas tudo indica que essa tenha sido a decisão mais sábia, pois a grande maioria dos intelectuais comunistas alemães que foi para a Rússia teve mau fim nos grandes expurgos. A amiga de Brecht, Carola Neher (a Polly do filme de *A Ópera dos Três Tostões*), estava entre os que pereceram.

No momento em que teve de enfrentar a necessidade de deixar a Escandinávia, o dilema havia desaparecido temporariamente. Na primavera de 1941, a União Soviética e a Alemanha Nazista

---

[26] Tretyakov, "Bert Brecht", *International Literature,* Moscou, maio, 1937.
[27] *Ibid.*

---

[28] E. W. White, em *Life and Letters,* setembro, 1935. A história foi confirmada por outras fontes orais.
[29] *Leben des Galilei. Stuecke VIII,* p. 162.

eram aliadas. Brecht partiu para a América. Num de seus poemas, ele descreve sua situação na Finlândia em 1941:

> *...com curiosidade*
> *Examino o mapa da Europa. No alto da Lapônia*
> *Em direção do oceano Ártico*
> *Vejo uma porta pequenina.*[30]

Como salientou o próprio Herbert Luethy, se dermos uma boa olhada no mapa da Europa constataremos que a Finlândia tem uma imensa fronteira oriental com a União Soviética, mas esse país nem sequer ocorreu a Brecht como um possível refúgio. E, o que é ainda mais surpreendente, publicou esse poema na edição da Alemanha Oriental de seus versos em 1951!

Sete anos após haver resolvido ir para os Estados Unidos, Brecht teve de enfrentar novamente a decisão: deveria estabelecer-se na Suíça ou na Áustria, como artista independente, e lutar para conseguir ver suas peças montadas como as imaginava, ou deveria aceitar a oferta de um teatro só para ele em Berlim Oriental, prodigamente subsidiado, mas dependente da boa vontade de um Estado autoritário? Não foi uma decisão fácil. O longo tempo que levou para tomá-la, e o período experimental em Berlim, mostram que pesou com muito cuidado os prós e os contras. Mas no fim aceitou.

E assim o eterno rebelde tornou-se membro da classe dirigente de uma sociedade rigidamente organizada e hierárquica, o eterno marginal integrou-se entre os beneficiários das instituições vigentes. Era uma situação interessante e perigosa: as experiências de Brecht constituem um esclarecedor exemplo das tensões e coações que nascem quando um intelectual consagrado e de personalidade forte procura, com sinceridade, viver e trabalhar num sistema totalitário.

Para compreender suas reações e evolução em tal situação é importante ter sempre em mente, entretanto, a natureza da sua espécie individual de convicções comunistas, bem como os motivos que o haviam levado a adotá-las.

O desprezo pela sociedade, a maneira de viver, e a respeitabilidade burguesas, é o que jaz nas raízes de tais convicções. Na Alemanha, mais do que em outros lugares, o temperamento artístico era impelido para a oposição pelos modos consagrados de vida. A sociedade respeitável era não só cacete, estúpida e hipócrita, como — acima de tudo — destituída de graça ou espírito, era feia e antiestética. Os intelectuais alemães do período guilhermino sonhavam com o espírito e a conversa alegre, o *savoir-vivre*, da França, ou com as maneiras requintadas e as belas casas de campo da Inglaterra. A Primeira Guerra Mundial solidificou o desprezo da geração jovem pela Alemanha respeitável de seus pais, que se revelara então não só rude e feia, mas também incompetente e falida.

---

[30] "1941", *Hundert Gedichte*, Berlim Oriental, 1951, p. 307.

A geração de jovens poetas à qual Brecht pertencia ligava seu desprezo por essa sociedade a um repúdio total de seus critérios consagrados de arte e literatura. Goethe e Schiller e todos os outros clássicos dos livros escolares eram repugnantes para os jovens. A própria linguagem que usavam para expressar seus sentimentos idealistas parecia-lhes contaminada. Feuchtwanger conta que Brecht lhe disse certo dia: "Quando Horácio expressa o pensamento mais corriqueiro ou a emoção mais trivial, fica magnífico. Ele trabalhava com mármore. Nós trabalhamos com lama."[31]

O chauvinismo barato da literatura patriótica alemã transformou jovens como Brecht em antinacionalistas violentos. Qualquer sentimento que se expressasse numa linguagem tão vulgar e destituída de encanto não podia deixar de ser desprezível.

Quando estourou a Primeira Guerra Mundial, a feiúra da propaganda de guerra e os horrores do sofrimento físico apresentaram-se às mentes de intelectuais tão sensíveis como indissociáveis. O crítico austríaco Karl Kraus, a quem Brecht muito admirava, era o principal porta-voz deles. Para ele, a degradação da linguagem constituía lídima expressão da degradação moral e intelectual da nação.

Se a feiúra dos sentimentos militaristas transformou Brecht num antipatriota, o horror da guerra fez dele um pacifista e a vulgaridade e crueza dos exploradores alemães do pós-guerra, juntamente com os agitados parasitas da explosão inflacionária, instilou-o com ódio contra aquilo que ele julgava ser o sistema capitalista.

E assim foi que, por razões estéticas, Brecht, como muitos dos intelectuais alemães sensíveis de temperamento e gostos artísticos, foi levado a se opor à ordem vigente das coisas.

Na Alemanha, após a Primeira Guerra Mundial, o quadro da sociedade comercial era sem dúvida dos mais horrendos. Pois lá o financista obeso, de roupa escandalosa, chapéu-coco, a mascar imensos charutos em cabarés soturnos onde escutava música vulgar e bebia com os olhos safados os abjetos *shows*, realmente existia. O horror dessa imagem deixou marca indelével na obra de Brecht e constitui a origem de suas idéias grosseiras e supersimplificadas a respeito da natureza de todo o mundo dos negócios: a todo momento, ele equacionará as finanças e a empresa industrial com o roubo, a fraude, a vulgaridade e a violência. E essa concepção ingênua do sistema capitalista muitas vezes prejudica seus esforços no sentido de apresentar uma análise séria dos males de uma sociedade comercial, particularmente quando ele transfere seus vulgares traficantes do mercado negro alemão para Londres ou Chicago, onde se tornam totalmente incapazes de ser convincentes. Porém no especialíssimo contexto da Alemanha dos anos vinte, eles tinham realmente uma significação.

---

[31] L. Feuchtwanger, "Bertolt Brecht", *Sinn und Form, Segundo* Número Especial de Brecht, 1957, p. 106.

Tais as razões estéticas da furiosa negação de Brecht diante da ordem vigente das coisas. Não podia suportar a feiúra e a vulgaridade das lengalengas patrióticas, a estupidez da sociedade respeitável e o abominável cinismo dos novos-ricos. E é claro que sua sensibilidade não era puramente estética. Ele era também, basicamente, puritano e idealista. Quando sua sensibilidade moral foi arrasada pelos horrores da guerra e da era do pós-guerra, ela transformou-se numa negação violenta de todos os valores. Porém a longo prazo uma atitude tão puramente destrutiva e negativa tinha de ser desastrosa. Brecht tinha necessidade de um novo núcleo de crença positiva.

O marxismo, tal como o compreendia Brecht, podia dar-lhe essa nova estrutura: permitia que todas essas atitudes negativas se cristalizassem num esquema positivo. E, o que era mais importante para Brecht, era esteticamente satisfatório.

O marxismo fornecia ao dramatista que existia em Brecht um esplêndido quadro de conflito, um plano trágico pré-fabricado da história. Ele ficou tão encantado com a grandeza da concepção histórica dos clássicos marxistas que chegou a tentar transpor o Manifesto Comunista para hexâmetros, à maneira do *De Rerum Natura* de Lucrécio. Embora tenha abandonado a tentativa após anos de trabalho insano, um fragmento longo e impressionate foi encontrado entre seus documentos póstumos:

> *Lendo história conhecem-se os feitos de grandes indivíduos,*
> *Subindo e caindo como estrelas, e a poderosa marcha*
> *de seus exércitos,*
> *A glória e a ruína de impérios. Mas para os clássicos*
> *A história é, acima de tudo, a história da luta de classes:*
> *Pois eles vêem as nações divididas e lutando como classes*

> *Divididas entre si: Cavaleiros e Patrícios, Escravos e Plebeus,*
> *Nobres, Artífices, Camponeses — e agora Burgueses*
> *e Proletários.*
> *Sempre a manter em movimento a gigantesca máquina da*
> *produção*
> *E distribuição de bens, enquanto travam a antiga*
> *Luta de morte, a grande luta pelo poder...*[32]

Para o anarquista Brecht, para quem o mundo parecera completamente destituído de sentido ou objetivo, e o indivíduo tão completamente só que chegou a fazer seu herói dizer em *Im Dickicht der Staedte:* "o inifnito isolamento do homem torna até a inimizade um objetivo inatingível... Sim, tão grande é esse isolamento que não pode sequer existir uma luta",[33] a descoberta de tais grandes e simples esquemas e objetivos na história deve ter parecido um tremendo alívio.

Porém o que o excitava ainda mais era a qualidade dramática da dialética hegeliana. A coexistência dos opostos, a união de tese e antítese, atraíam não só o sentido dramático de Brecht, mas também seu sentido do cômico:

> (Hegel) teve o maior talento cômico de todos os filósofos; só Sócrates, cujo método era semelhante, foi seu igual... Tinha um tal senso de humor que, por exemplo, não podia conceber a ordem sem a desordem... Negava que um é igual a um, não só porque tudo o mais que existe está sempre se transformando em alguma outra coisa, especificamente em seu oposto, mas porque de modo geral nada é idêntico a si mesmo.[34]

Para Brecht essa ambigüidade de todas as coisas, a idéia de que nada é realmente o que parece, constituía a essência do drama e da poesia. Suas idéias sobre o teatro "épico" antedatam a sua descoberta da dialética. Mas é fácil ver como a dialética marxista, tal como ele a compreendia, deve ter confirmado e justificado tais idéias: o ator que vive o personagem, mas mesmo assim permanece ele mesmo, o palco que representa a realidade, mas mesmo assim permanece um palco; os personagens que são eles próprios, mas que podem, a qualquer momento, ser reformulados e transformados em outra pessoa, como Galy Gay em *Mann ist Mann,* tudo isso se integrava facilmente no quadro da dialética hegeliana.

---

[32] Brecht, "Das Manifest", *Sinn und Form*, 1957/V, p 293.

[33] Brecht, *Im Dickicht der Staedte*, *Erste Stuecke I*, pp. 291-2.

[34] Brecht, "Fluechtlingsgespraeche", *Aufbau*, Berlim Oriental, fevereiro, 1958, pp. 181-2.

Se o desespero engendrado pelo aparente absurdo da condição humana havia levado o jovem Brecht a uma atitude autodestrutiva de completa anarquia moral, agora que o mundo parecia ter um objetivo era possível canalizar seu desespero para caminhos mais positivos. Os impulsos de autodestruição podiam ser voltados para fora. Se os heróis de *Baal* e *Im Dickicht der Staedte* deslizavam para a autodestruição ao cederem a impulsos cegos dentro de si mesmos, os aviadores da *Badener Lehrstueck (Peça Didática de Baden),* que têm de morrer, são redimidos pela consciência de que seus destinos têm uma significação dentro do processo histórico:

> *Mas vocês que consentem e concordam com o fluxo das coisas*
> *Não mergulharão no nada...*[35]

O jovem camarada em *Die Massnahme* ainda cede ao impulso da piedade, porque não pode suportar o sofrimento inerente à condição humana, mas, ao mesmo tempo, sabe que está errado em sua fraqueza, que os processos inexoráveis da história não podem ser apressados e, por isso mesmo, concorda em ser liquidado.

O horror à violência da guerra, que levara Brecht ao desespero, transformou-se na aceitação voluntária da violência como parte do desenvolvimento de coisas necessárias. A mocinha do Exército da Salvação de *Die Heilige Johanna der Schachthoefe (Santa Joana dos Matadouros),* levada ao desespero pelo sofrimento humano que vê diante de si, tenta aliviar o sofrimento por meio da bondade. Mas na hora da morte chega à conclusão de que

> *Só a violência ajuda, onde a violência reina*
> *E só os homens podem ajudar, onde existem homens...*[36]

É fácil ver como essa versão austera e poética do credo marxista corresponde às necessidades subconscientes de um jovem de profunda sensibilidade cujo mundo havia sido destroçado pelo espetáculo do mais terrível sofrimento humano. Porém é igualmente claro que, para ele, o maior valor desse credo era fazer desaparecer o pesadelo do absurdo, fazer desvanecer a sensação opressiva de que a vida é dominada por vastas forças impessoais e irracionais; à luz desse credo redentor, o sofrimento humano não parecia mais resultado de um destino além da compreensão humana, incapaz de ser influenciado pelos esforços do homem; se a história era apenas o resultado de lutas humanas, e as leis que governam tais lutas eram conhecidas, o destino da humanidade podia ser controlado. O racionalismo agressivo de Brecht, sua obstinada recusa de admitir a existência de fatores psicológicos ou áreas de mistério na natureza, é a reação de uma personalidade que se havia sentido profundamente ameaçada e perturbada pela irracionalidade do mundo à sua volta e que, portanto, tinha de se agarrar à sua recém-adquirida crença na razão de forma desesperada. Donde o medo que Brecht tinha da emoção no teatro e sua constante insistência na natureza científica do marxismo e do teatro "épico" nele baseado.

Essa preocupação com a certeza científica do credo marxista revela até que ponto Brecht era, na verdade, um idealista dotado de fervor realmente religioso, por trás da máscara de cinismo e dureza que apresentava ao mundo. Nunca fez muito como político ou como trabalhador para o partido: durante o período hitlerista havia escrito umas peças e uns poemas para radiodifusão, feito alguns discursos em congressos internacionais de escritores antifascistas e mesmo redigido um ou dois panfletos que chegaram a ser contrabandeados para dentro da Alemanha. Caracteristicamente um desses foi *Fuenf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit (Cinco Dificuldades para se Escrever a Verdade)* — que foi publicado no verso da folha de rosto de um livrinho de *Sugestões para Primeiros Socorros* — constituído de conselhos altamente teóricos para escritores que revelem ter escrúpulos morais de qualquer espécie. Não é de surpreender que os comunistas profissionais, preocupados com as técnicas da subversão e do exercício do poder, não tivessem muito respeito por esse sonhador tão pouco prático. Para eles, os meios já eram tudo; os fins estavam relegados ao limbo de um futuro utópico. Para Brecht, o relacionamento entre fins e meios permaneceria sempre um problema vital.

E é por isso que o caráter científico do marxismo era tão importante para Brecht. Os meios só são justificáveis se baseados na certeza matemática de que provocarão os fins a serem atingidos. A violência só pode ser aceita se baseada numa certeza absoluta de seus resultados, a liberdade só pode ser abdicada temporariamente, quando houver a certeza de que o Estado acabará por desaparecer. Brecht tinha horror aos dogmas e, conseqüentemente, insistia que a dúvida, a crítica e a livre inquirição teriam de ser as bases do marxismo. Um de seus alunos relata que durante os ensaios de *Galileu,* nos últimos meses de sua vida, todas as vezes que se chegava à fala "Minha tarefa não é provar que tive razão até agora, mas descobrir *se* eu tive razão", "Brecht regularmente interrompia o ensaio para chamar a atenção dos alunos de que para um marxista essa era a frase mais importante da peça."[37]

---

[35] Brecht, *Das Badener Lehrstueck, Versuche 2,* p. 145.

[36] Brecht, *Die Heilige Johanna der Schlachtkaefe, Versuche 5,* p. 453.

Enquanto Brecht pudesse continuar a crer na certeza científica do marxismo, estava a salvo. Tudo se tornava muito simples. A violência e a ditadura eram defensáveis e a velha Pelageya Vlasova as defendia em *A Mãe:*

> Com a liberdade é mais ou menos como com o seu dinheiro, Nikolai Ivanovich. Desde que comecei a lhe dar tão pouco dinheiro para gastar, você é capaz de comprar muito mais. Gastando menos durante algum tempo, se pode gastar mais dinheiro mais tarde.[38]

Tão claras e simples se tornavam as coisas enquanto a verdade da doutrina ficasse inviolada. Para quem havia sido levado ao desespero pelo absurdo e o caos do mundo, essa certeza era da maior importância. É por isso que o comunismo, para Brecht,

> *...não é a loucura, mas*
> *O fim da loucura.*
> *Não é o caos*
> *Mas a ordem.*
> *É a coisa fácil*
> *Que é difícil realizar.*[39]

Quando Brecht voltou para Berlim Oriental em 1948 estava bem cônscio da dualidade, da verdadeira contradição hegeliana, entre seus ideais comunistas e a realidade da vida num país comunista. Na década dos trinta, havia testemunhado a luta contra os vanguardistas do teatro soviético e visto o método de Stanislavsky ser aceito como o estilo oficial de interpretação da União Soviética. Em seus primeiros escritos teóricos, jamais ocultou sua opinião de que o teatro de Stanislavsky era a antítese do que deveria ser um teatro verdadeiramente marxista. No entanto, havia pago seu tributo à fórmula recém-adotada do "realismo socialista", muito embora — tipicamente este fosse um tributo, tipicamente brechtiano, de dois gumes: num ensaio sobre *Alcance e Variedade do Estilo Realista* (1938) Brecht usava a *Máscara da Anarquia,* de Shelley, como um exemplo de realismo — isto é, de tendência política progressista — configurado sob a forma da fantasia. Dela havia tirado as seguintes conclusões:

> ...vemos... que o realismo não é uma questão de forma. Não há nada pior do que, ao nos propormos modelos a serem seguidos, usarmos um *número muito limitado* de modelos. É perigoso ligar o grande conceito do realismo a um número pequeno de nomes, ou reunir umas poucas formas como exemplo do único método criativo verdadeiro, por mais úteis que possam ser tais formas em si... A verdade pode ser ocultada de muitos modos. E também pode ser dita de muitos modos...[40]

Alguns meses mais tarde Brecht sentiu que deveria manifestar-se mais claramente contra o "formalismo" mas, mesmo aí, manteve sua obediência à campanha antiformalista, que naquele momento grassava na União Soviética, cuidadosamente equilibrada:

> A salutar campanha contra o formalismo ajudou o desenvolvimento produtivo das formas artísticas, provando que o conteúdo racial é condição absolutamente determinante para tal desenvolvimento. Qualquer inovação formal que não servir seu conteúdo social, ou que dele não derivar sua justificativa permanecerá estéril.[41]

O que significa que Brecht, embora reconhecendo a exigência de um conteúdo social (coisa que nunca havia negado), insistia em seu direito de continuar a fazer experimentos de forma.

---

[37] Kaethe Ruelicke, "Leben des Galilei — Schlusszene", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957, p. 284.

[38] *Die Mutter, Stuecke V,* p. 84 (passagem inexistente na primeira versão, que aparece em *Versuche 7*).

[39] Brecht, *Die Mutter, Versuche 7,* pp. 26-7. Quando Brecht republicou esta canção na Alemanha Oriental em 1951 as linhas sobre o caos e a ordem desapareceram, sendo substituídas por: Não é o *enigma*
Mas a *solução.*

[40] Brecht, "Weite und Vielfalt der Realistischen Schreibweise", *Versuche 13,* p. 107.

[41] "Ueber reimlose Lyrik mit unregelmayessigen Rhythmen", *Versuche 12,* p. 147.

Brecht jamais ocultou seu desprezo pelo nível artístico da Rússia stalinista. Pouco depois de sua volta a Berlim Oriental, ele criara embaraço considerável a um grupo de atores alemães do clube de artistas "Die Moewe", operado pelos soviéticos, ao declarar, alto e bom som, que considerava os espetáculos de teatro soviético que vira como o mais puro *Kitsch*. E quando aconselhou o jornalista suíço Gody Suter a ler algumas novelas soviéticas, elogiava-lhes a atitude social, mas acrescentava "Em matéria de qualidade, são mais ou menos como Gerstaecker ou Kellermann",[42] ambos autores de novelas extraordináriamente populares, cujos nomes, para os intelectuais de esquerda alemães, eram sinônimos de *Kitsch*. Durante a visita que fez a Moscou em 1955 para receber o Prêmio Stalin, Brecht disse ao crítico soviético Fradkin que os espetáculos que mais tinha gostado dentre aqueles que o haviam levado para ver tinham sido *O Percevejo* e *O Banho* de Mayakovsky, pelo Teatro Satírico. Ambas as peças tinham estado proibidas desde o meio da década dos trinta em virtude de sua grotesca sátira à burocracia soviética. Frandin acrescenta que Brecht lhe disse que considerava o ator Yachnitski um perfeito expoente do estilo épico, por não deixar qualquer dúvida a respeito da diferença entre a sua própria personalidade e a do personagem que interpretava.[43] Isso era uma maneira bem brechtiana de expressar seu desprezo pelo método de Stanislavsky e o estilo oficial da era stalinista!

A primeira visita de Brecht a Berlim Oriental no pós-guerra havia sido precedida por uma montagem de *Terror e Miséria do Terceiro Reich* no Deutsches Theater, em janeiro de 1948. Um dos principais porta-vozes do partido no campo da crítica teatral, Fritz Erpenbeck, saudou aquela seqüência de cenas relativamente não-brechtianas com gritos de alegria porque Brecht havia, finalmente, abandonado "sua teoria — a nosso ver falsa — do teatro épico e da 'peça didática', cuja defesa, por ele, sempre havia sido considerada por seus amigos como uma trágica aberração em um artista tão talentoso."[44] Com o que Brecht deve ter ficado devidamente avisado de que sua luta não seria fácil.

As autoridades da Alemanha Oriental não consideraram a conquista de um dramatista de tal gabarito apenas como uma grande vitória publicitária em face do Ocidente; fizeram, igualmente, o mais sincero esforço para conquistá-lo para a sua própria posição artística. Jamais fizeram qualquer economia de gastos para atender ao que Brecht desejava, mas nunca deixaram de argumentar com ele, paciente e longuissimamente. Grande parte desse trabalho era realizado a portas fechadas ,porém ocasionalmente considerava-se necessário tornar públicas determinadas disputas. No caso de *Mãe Coragem,* por exemplo, foi publicado o texto de uma discussão que Brecht teve com o dramatista favorito do partido, Friedrich Wolf (autor da conhecida peça antinazista *Professor Mamlock)*. Wolf, com a maior polidez, repreendia Brecht por deixar que o público tirasse suas próprias conclusões a respeito do destino de Mãe Coragem. "Como poderemos ativar nosso povo no sentido de superar a atitude fatalista que ali vemos a respeito de uma nova guerra?", perguntava Wolf; e acrescentava: "eu teria considerado Coragem *ainda mais* eficaz se suas palavras 'Maldita seja a guerra!', tivessem encontrado expressão visível em ação, se ela houvesse tirado conseqüências de sua própria experiência." Em outras palavras, o partido teria gostado que Mãe Coragem houvesse sido convertida a uma atitude política ativa no final da peça, em lugar de continuar sua velha vida de vivandeira. A resposta de Brecht foi: "Se Coragem não aprendeu nada — na minha opinião o público pode aprender alguma coisa observando-a."[45]

De seu próprio ponto de vista o partido estava certo: o público de Berlim Oriental considerava *Mãe Coragem* como um retrato fiel dos horrores da guerra, inclusive os da ocupação russa. As coisas brilhantemente sarcásticas que são ditas em *Mãe Coragem* a respeito de generais e marechais-de-campo que gozam as delícias da glória às custas dos pobres-diabos que lutam na lama aplicam-se tanto ao Marechal Stalin — e com tanta força — quanto ao Marechal-de-Campo Tilly ou ao Rei Gustavo Adolfo da Suécia.

Porém se Brecht estava preparado para esse tipo de crítica e não se deixava perturbar por ele, a questão se tornou mais séria quando sua peça mais abertamente comunista, *A Mãe,* foi alvo de críticas semelhantes. Tratava-se de uma montagem magnífica. Helene Weigel dava uma de suas grandes atuações e Caspar Neher havia desenhado cenários da melhor categoria. Tudo indicava que seria um grande sucesso; porém algumas semanas após a estréia o Comitê Central do partido desfechou um maciço ataque contra a obra. Na quinta reunião plenária do Comitê Central em março de 1951 um dos mais importantes membros da hierarquia, Oelssner, perguntou:

---

[42] Gody Suter, "Brecht", *Tagesanzeiger*, Zurique, 1-9-1956.
[43] I. Fradkin, "Bertolt Brecht", *Teatr*, Moscou, Janeiro, 1956.
[44] F. Erpenbeck, *Lebendiges Theater*, Berlim, 1949, p. 281.
[45] *Theaterarbeit*, p. 255.

> Isso é, de fato realismo? Serão essas figuras típicas apresentadas num ambiente típico?... Na minha opinião, isso não é teatro. Trata-se de uma espécie de mistura de Meyerhold e *Proletkult*. Se um homem com o talento de Brecht pudesse escrever uma peça que realmente fosse um todo, que fosse realmente uma composição, que obra de arte não teríamos! Além disso... há cenas que são historicamente erradas e politicamente perniciosas.[46]

Aqui se pedia a Brecht, sem rodeios, que abandonasse seu estilo épico. A menção de Meyerhold era de mau agouro, levando-se em conta o que havia acontecido àquele diretor de gênio. Outro alto funcionário do partido, Hans Rodenberg, também condenou Brecht por sustentar posições erradas a respeito do marxismo, porém pedia que Brecht fosse perdoado daquela vez:

> É claro que precisamos dar-lhe mais tempo.... Brecht está no momento utilizando bagagem velha... ele precisa de tempo para se pôr de pé... Desde que se houvesse sentido apto para tanto, sem dúvida já teria escrito uma peça sobre nosso próprio tempo. Nossa verdadeira crítica de Brecht dependerá do tempo que lhe será necessário para escrever tal peça, e de que tipo de peça ela será!... Temos de dar algum tempo a Brecht. Não devemos parar de criticá-lo, mas temos de criticá-lo com uma inteligência digna da sua.[47]

Assim deram tréguas a Brecht para permitir-lhe que escrevesse uma peça sobre um problema contemporâneo da Alemanha Oriental. Ele nunca escreveu tal peça e continuou, até o dia de sua morte, a montar suas obras anteriores — a bagagem que trouxera consigo do exílio.

Uma dessas obras anteriores era *O Julgamento de Lúculo* que provocou o mais alardeado de todos os conflitos de Brecht com as autoridades.

Das Verhoer des Lukullus tinha sido escrita em 1939, como peça para rádio, e transmitida por uma estação suíça. Narra o julgamento do grande general romano, após sua morte, por um júri de sombras, no reino das profundezas. Trata-se de um poema muito simples, direto e tocante, sobre a futilidade da glória militar e da conquista *sub specie aeternitatis*. Consta que a certa altura Stravinski esteve interessado em compor a música para ela, e Roger Sessions baseou uma ópera na versão inglesa; mas foi Paul Dessau, a quem Brecht conhecera nos Estados Unidos, e que também voltara para Berlim Oriental, quem escreveu a música para a nova ópera que deveria ser apresentada pela primeira vez na Ópera Estadual de Berlim Oriental a 17 de março de 1951.

Era a época da guerra da Coréia, e as autoridades comunistas ficaram nitidamente perturbadas quando souberam que a nova obra era uma condenação de toda guerra como fútil, além de mostrar a futilidade da conquista, sentimento que talvez fosse apropriado quando referente a Hitler, mas que não poderia parecer muito hábil no meio de uma Alemanha ocupada pela Rússia. Consta que as autoridades comunistas quiseram impedir pura e simplesmente a apresentação do espetáculo, mas que como muito dinheiro já tinha sido gasto na produção, e o famoso Hermann Scherchen, vindo do Ocidente, havia sido convidado para regê-la, (além do fato da primeira apresentação de obra tão importante ter já sido demasiadamente divulgado), foi finalmente resolvido que seriam permitidos três espetáculos assistidos por platéias rigorosamente controladas, constituídas de membros inabaláveis do partido e integrantes de organização da juventude, todos escolhidos a dedo.

Os jovens, entretanto, não estavam muito interessados em ópera, e muitos deles venderam seus bilhetes a intelectuais e entusiastas de Brecht tanto na Berlim Oriental quanto na Ocidental. Conseqüentemente, o plano falhou: em lugar de dar à ópera a fria recepção planejada, que permitiria que fosse retirada de cartaz com o rótulo de fracasso, a platéia da noite de estréia recebeu-a com tremendo — e vociferante — entusiasmo e aplausos. Os membros do Governo da Alemanha Oriental, que haviam assistido ao espetáculo com crescente consternação, deixaram o teatro fumegantes e os dois outros espetáculos que já haviam sido anunciados foram cancelados.

No dia 22 de março, o órgão do partido, *Neues Deutschland*, abriu todo o seu fogo contra Brecht e o compositor Paul Dessau. Num artigo intitulado *"O Julgamento de Lúculo* — o fracasso de uma experiência da Ópera Estadual Alemã", os dois eram chamados à ordem por haver produzido uma obra que

> não corresponde à realidade. O campo mundial da paz, com seus 800 milhões de pessoas, liderados pela União Soviética, não é um tribunal de sombras e tem o poder muito real de levar justiça muito terrena a todos os criminosos de guerra.

---

[46] Citado em Ruehle, *Das gefesselte Theater*, pp. 238 *et seg.*
[47] *Ibid.*

> Aquilo que, no início da guerra de Hitler, poderia ter sido compreendido como a expressão da posição política incerta de um escritor antinazista exilado se apresenta em 1951 como um retrocesso em direção à dúvida e à fraqueza que o poeta já deveria ter superado de há muito, particularmente quando, pelo próprio modo de encenação, a obra é proposta como um comentário autorizado sobre a situação atual.[48]

O compositor Paul Dessau foi acusado de usar efeito baratos de cabaré. Um jornal ocidental comparou sua música à de Stravinsky. E

> Igor Stravinsky, um compositor que mora nos EUA, é um fanático destruidor da tradição musical européia. Qualquer indivíduo que siga tal exemplo destrói seu próprio talento. Dessau priva-se da possibilidade de provocar o entusiasmo das massas contra uma nova guerra de conquista. Uma música que derrama dissonâncias e requintes intelectualistas sobre seus ouvintes reforça as convicções de parte reacionária do público e afasta o setor progressista...[49]

A fúria desse ataque contra a música de *O Julgamento de Lúculo* lembra a campanha dos nazistas contra a música "decadente". Noutro artigo subseqüente, o órgão do partido, que desta vez se dirigia principalmente contra a administração da Ópera Estadual, o argumento era novamente utilizado, e ainda com mais força:

> *Tomem O Julgamento de Lúculo* e observem a composição da orquestra para tal obra. Não há violinos. Esse, o mais nobre de todos os instrumentos, que é capaz de produzir os mais belos desenhos tonais, está ausente. Em seu lugar, temos um piano adulterado com grampos metálicos e nove tipos diferentes de instrumentos de percussão, entre os quais tambores grandes e pequenos, e lâminas de metal que são martelados com pedras...[50]

Brecht e Dessau foram convocados para uma discussão com os líderes do partido, que consta ter durado oito horas. Quando Brecht emergiu dessa maratona, declarou, com sua costumeira ambigüidade: "Onde mais no mundo poderemos encontrar um Governo que mostre tamanho interesse pelos artistas e lhes dê tamanha atenção?"[51]

Mas mesmo assim começou a reescrever o texto com toda a boa vontade de um artesão que faz alterações segundo os desejos e os gostos de seus patrões. No entanto, uma análise mais detalhada revela que tais alterações não têm grande significação: algumas passagens foram omitidas por razões óbvias — por exemplo:

... dizem, estão recrutando legionários
nas tavernas junto ao Tibre, para a guerra contra o Oeste
que deve ser conquistado...[52]

Outras passagens foram inseridas para distinguir entre a guerra de conquista e a de defesa nacional. Os fantasmas dos soldados romanos tinham agora que clamar:

Se ao menos tivéssemos cessado
De servir o agressor!
Se ao menos tivéssemos
Nos unido aos defensores![53]

O título foi mudado, entrando, no lugar do excessivamente objetivo *O Julgamento de Lúculo*, o mais definido *A Condenação de Lúculo*. Dessau revisou a música e substituiu uma parte do *Sprechgesang* por árias que poderiam ter saído de qualquer ópera tradicional.

Para evitar qualquer crítica de que um julgamento por espíritos dos mortos fosse pouco realista, na primeira apresentação da versão revista e alterada, a 12 de outubro de 1951, uma inscrição em letras grandes anunciava que "a sentença de um tribunal de mortos não difere de modo algum da sentença da posteridade".[54]

Mas, apesar dessas precauções, a recepção dada a *A Condenação de Lúculo* pelo órgão oficial do partido, *Neues Deutschland*, foi positivamente fria:

---

[48] *Neus Deutschland*, Berlim Oriental, 22-3-1951.
[49] *Ibid.*
[50] *Neus Deutschland*, Berlim Oriental, citado em *Deutsche Zeitung*, 10-1-1953.

---

[51] Ruehle, *Das gefesselte Theater*, p. 243.
[52] Brecht, *Das Verhoer des Lukullus*, cena 12, *Versuche 11*, p. 150.
[53] *Ibid.*, p. 159.
[54] *National Zeltung*, 19-10-1951.

> Devemos dizer que a nova versão constitui uma incontestável melhoria em relação à forma original da obra, pois uma série de fraquezas foram eliminadas. Entretanto não podemos ignorar que lhe falta ainda a verdadeira tensão dramática que levaria o espectador a participar e tomar partido. Isso se deve ao fato de que a derrota e o aniquilamento do conquistador não se processa na realidade viva, nem como parte da verdadeira luta das forças progressistas das nações contra os que lhes sugam o sangue mas, por assim dizer, postumamente, num reino dos mortos... Isso aproxima perigosamente toda a concepção do simbolismo...[55]

Também a música, apesar das alterações feitas por Dessau, recebeu severa repreensão. Após umas poucas apresentações, *A Condenação de Lúculo* também desapareceu do palco da Ópera Estadual. E só reapareceu no repertório da Alemanha Oriental depois da morte de Brecht.

Pouco depois da versão alterada ter fracassado em sua tentativa de obter as boas graças das autoridades da Alemanha Oriental, Brecht deu permissão para que *Lúculo* fosse apresentada na Alemanha Ocidental, na versão original, inalterada, e com seu título original de *O Julgamento de Lúculo*. E, ao mesmo tempo, publicou o texto da ópera no décimo primeiro número de seus *Versuche* — também na forma original, com as alterações apresentadas como um apêndice.

Amigos que encontraram Brecht ao tempo dessa controvérsia são unânimes em dizer que ele se entregava a ela com a maior alegria e parecia divertir-se imensamente com tudo o que acontecia. Alegremente acertou passo com as intenções das autoridades, alegremente confessou seus erros políticos — e, no entanto, não fez realmente nenhuma alteração importante, muito menos nenhuma que modificasse o caráter da obra em seu todo. As características essenciais que haviam sido apontadas como formalistas permaneceram intactas. A decisão de publicar ambas as versões, bem como a permissão para a montagem da versão original na Alemanha Ocidental mostram a tática de Brecht: uma alegre aquiescência e até mesmo certa subserviência em suas relações com as autoridades se fazem notar, por um lado, enquanto que, por outro, se afirma uma teimosa perseverança em relação a suas convicções essenciais.

---

[55] *Neues Deutschland*, Berlim Oriental, 19-10-1951.

Há uma passagem em *Galileu* que ilumina consideravelmente a atitude de Brecht em tais assuntos: quando um de seus amigos fica horrorizado pelo tom rastejante da carta com a qual Galileu busca obter o favor dos Medici, este replica:

> Você acha a carta muito subserviente? Pois eu me pergunto se ela será *suficientemente* subserviente... Um homem como eu só pode alcançar uma posição moderadamente digna se rastejar assim. E você sabe o quanto eu desprezo as pessoas cujos cérebros não são capazes de lhes encher o estômago.[56]

Para fazer média depois de *Lúculo* e para provar sua utilidade para o regime, Brecht e Dessau fabricaram, pouco depois, uma das mais escandalosas obras de propaganda barata de suas carreiras. Trata-se de uma cantata coral, *Herrnburger Bericht (Relatório de Herrnburg)*, escrita para ser montada por grupos jovens durante o Festival Mundial da Juventude da Alemanha Oriental, durante o verão de 1951. O tema é tirado de um incidente acontecido no ano anterior, quando a polícia da Alemanha Ocidental havia tentado impedir um grande contingente de jovens comunistas do Ocidente de tornar a atravessar, em massa, a fronteira entre as zonas. Dessau, que havia sido acusado de não conseguir escrever música com valor propagandístico, contribuiu com um simulacro de cantos folclóricos acompanhado por instrumentos suficientemente consagrados tais como acordeões, violões, bandolins, etc., e Brecht tentou corajosamente expressar sentimentos politicamente aceitáveis.

... Adenauer, Adenauer, mostre o seu jogo
Por trinta moedas de prata você vende a nossa terra,[57]

é bom exemplo da banalidade deliberada desses versos, que quase chegam a parecer feitos assim de propósito, para denunciar o seu próprio absurdo. No entanto, não há dúvida de que Brecht os escreveu com toda a seriedade. Acontece apenas que era poeta bom demais para poder escrever esse tipo de obra encomendada.

É significativo que o *Herrnburger Bericht* nunca tenha sido publicado na íntegra nos números de seus *Versuche* que apareceram regularmente até a sua morte e que não tenha tampouco sido incluído na edição da coletânea de suas peças ou em qualquer das várias antologias de seus versos publicadas em vida. Nem, por outro lado, foi qualquer das canções "Herrnburg" incluída por Dessau em seu volume de canções brechtianas publicado em 1957.[58] Embora a edição de *Herrnburger Bericht* ainda seja encontrada na Alemanha Oriental, os editores declaram que ela não é para exportação.

---

[56] Brecht, *Leben des Galilei, Stuecke VIII*, pp. 53-4.

[57] Brecht e Dessau, "Harrnburger Bericht", *Neus Deutschland*, Berlim Oriental, 22-7-1951.

Por outro lado, não há dúvida de que foi pelo *Herrnburges Bericht* e não por *Der Verhoer der Lukullus* que Brecht recebeu do Governo da Alemanha Oriental, em 1951, o Prêmio Nacional de Literatura, Primeira Classe.

Mas o fato de ser um laureado nacional e membro da Academia das Artes não isentou Brecht de novos e ainda mais virulentos ataques. Era a última fase do reino de Stalin, época de julgamentos expurgos e terror. No campo cultural, era a época da campanha contra o "cosmopolitismo". Na Alemanha Oriental, isso coincidiu com uma revivescência do mais violento chauvinismo, em parte com o objetivo de conquistar as massas que ainda estavam em grande parte condicionadas pelo Nacional Socialismo, em parte para dar peso à linha de propaganda que afirmava que a Alemanha Oriental é que representava o verdadeiro espírito da nação. Brecht sempre sentira náuseas em relação ao chauvinismo alemão e não gostava das atitudes expressadas nos livros escolares a respeito dos clássicos alemães. Não é de espantar que se tenha afastado da linha do partido.

Na opinião de Brecht, o povo alemão tinha de iniciar tudo de novo, libertar-se de boa parte de suas tradições. E começou a reviver algumas peças clássicas do repertório alemão com o intuito de expor os valores que representavam a uma luz crítica, bem como o de chamar a atenção do público alemão para a sordidez moral e material de seu próprio passado, a *deutsche Misere* (miséria alemã). Já em 1950, ele havia transformado uma peça do século XVIII, *Der Hofmeister (O Preceptor)* de J. M. R. Lenz, num ataque vitriólico contra a subserviência dos intelectuais e professores alemães ante os caprichos dos ricos e poderosos: o herói da peça, Laeuffer, descobre que seu instinto sexual interfere na desincumbência de suas tarefas de preceptor e, por isso, se castra para evidenciar sua boa vontade em bem servir o patrão. O Governo aceitou o espetáculo, um dos mais brilhantes jamais apresentados pelo Berliner Ensemble, com um sorriso forçado: Lenz, o gênio louco, afinal nunca havia sido realmente aceito como um dos clássicos alemães. Quando no ano seguinte foi montada *A Bilha Quebrada* de Kleist, com o intuito de denunciar a corrupção e a hipocrisia da vida rural e da justiça na Alemanha do século XVIII, considerou-se que ele tinha ido longe demais: a honra da nação estava sendo tripudiada. Mas foi quando Brecht deu ainda mais um passo além e montou o *Fausto* de Goethe em sua forma original *(Urfaust)* que veio a tempestade. O *Neues Deutschland* atacou o jovem pupilo de Brecht, Egon Monk, que havia dirigido o espetáculo, por seguir as pegadas de seu mestre:

> O diretor Monk copiou modelos que já havíamos encontrado em *O Preceptor* e em *A Bilha Quebrada.* Também esses eram retratos fatalistas e pessimistas de condições estáticas; e também eles tinham apenas um herói: a "miséria alemã". Tudo isso expressa uma atitude — uma atitude na realidade dirigida contra a herança cultural da Alemanha, contra a cultura nacional alemã.[59]

O que chocara particularmente os sentimentos nacionais do *Neues Deutschland* fora a cena na adega de Auerbach, na qual os estudantes bêbados haviam cantado algumas canções folclóricas alemãs.

> Jamais havíamos visto tamanha desmoralização da canção folclórica alemã num palco!... É preciso abandonar esse primitivismo artificial, não ter medo de dizer sim aos melhores produtos atísticos do nosso passado, pois só assim produzirão um grande, um maravilhoso teatro. Sentimos que é nosso dever dizer que os jovens membros do Berliner Ensemble, muitos dos quais talentosíssimos, estão sendo guiados para o caminho errado pelos métodos e princípios aplicados a suas adaptações dos clássicos por Bertolt Brecht, diretor artístico do Ensemble.[60]

Tal ataque constituía uma séria ameaça não só a Brecht como até mesmo à permanência do Berliner Ensemble. Coincidiu com uma segunda, e talvez ainda mais perigosa ameaça, ou seja, a campanha no sentido de se fazer o método de Stanislavsky o único estilo de interpretação permitido na Alemanha Oriental.

---

[58] Brecht e Dessau, *Lieder und Gesaenge,* Berlim Oriental, 1957.

[59] "Weitere Bemerkungen zum Faust-Problem", *Neues Deutschland,* Berlim Oriental, 27-5-53.

[60] *Ibid.*

Em abril de 1953, realizou-se em Berlim Oriental um Congresso de Stanislavsky. Atores e diretores de toda a Alemanha Oriental foram doutrinados a respeito da necessidade de se seguir o estilo soviético: "O teatro soviético é a forma teatral mais altamente aprimorada de toda a história", dizia o *Neues Deutschland* num artigo sobre o Congresso, e continuava:

> Somos forçados a declarar que a condenável subestimação da significação do método de Stanislavsky para o desenvolvimento de um teatro nacional alemão é a razão principal por que a luta contra o formalismo e o cosmopolitismo no palco ainda não alcançou aquela clareza de princípios que constitui a única garantia de uma transição decisiva em nosso teatro para o realismo socialista.[61]

E se ainda restasse alguma dúvida sobre contra quem eram dirigidas tais palavras, a seguinte passagem as destruiria completamente:

> Não existem — e como sabemos todos, principalmente na nossa capital — espetáculos nos quais um teatro reconhecidamente "grande" é apresentado sob a direção de grandes artistas, mas nos quais o formalismo e seu irmão gêmeo, o esquematismo, transpiram de cada poro, a começar pela escolha das peças e chegando até a adaptação, a idéia básica da produção, a própria direção, a cenografia e o método de interpretação?[62]

Helene Weigel tentou amparar o golpe declarando, durante o congresso, que *existiam* pontos de contato entre o teatro brechtiano e o método de Stanislavsky: precisão na observação, interpretação de equipe, verdade, naturalidade, etc. Mas o partido tinha consciência por demais plena da situação real para ser engambelado. Retrucou o *Neues Deutchland:*

> . . . Helene Weigel. . . pode ter tido razão na medida em que existe sempre alguma coisa de Stanislavsky em todo lugar onde o teatro é realizado conscienciosamente, com capacidade artística e competência artesanal, e com base de convicção socialista. . . Mas na medida em que o Berliner Ensemble procura pôr em prática os pontos de vista teóricos de Brecht tais como os encontramos no *Kleines Organon fuer das Theater* e seus outros escritos, ele fica inegavelmente em conflito com tudo aquilo que o nome de Stanislavsky representa. Os dois líderes do Ensemble devem sem dúvida ser as últimas pessoas a querer brincar de avestruz ao serem defrontadas com tais fatos.[63]

Linguagem como essa não pode ser ignorada. Brecht prontamente declarou que já havia começado a estudar Stanislavsky. E os jornais do mundo ocidental já começavam a especular a respeito da morte iminente do Berliner Ensemble. Tais profetas enganavam-se — os críticos do partido haviam sido derrotados por novos acontecimentos: estavam convencidos de estar seguindo a linha do partido, a linha do partido já havia mudado. Pois nesse meio tempo Stalin havia morrido, e havia começado o degelo.

A reação de Brecht à morte de Stalin foi bem sua. Enquanto que o poeta oficial da corte, Johannes R. Becher, publicava um poema no qual Stalin, agora imortal entre os imortais, era visto sentado num banco ao lado de Lênin e Thaelmam ouvindo música de acordeão, ou passeando pela pinacoteca de Dresden enquanto os quadros dos grandes mestres lhe faziam reverências, e enquanto a maioria dos outross membros da Academia de Artes da Alemanha se deleitava em compor odes igualmente bajuladoras de elogio e gratidão, a contribuição de Brecht ficou inteiramente adstrita à prosa:

> Os oprimidos dos cinco continentes, aqueles que já se libertaram e todos aqueles que lutam pela paz mundial, devem ter sentido seus corações pararem ao ter notícia da morte de Stalin. Ele era a personificação de suas esperanças. Mas as armas espirituais e materiais que ele fabricou ainda existem, assim como a doutrina que fabricará outras provas.[64]

O leitor displicente poderá pensar que a passagem é inteiramente elogiosa para Stalin. Porém uma análise mais atenta nos revela que o pronunciamento se limita estritamente aos fatos: não chega nem sequer a dizer *por que* os corações teriam parado. Dizer que Stalin era a personificação das esperanças é também um enunciado fatual — e ambíguo — enquanto que a última frase dá clara ênfase è necessidade do desenvolvimento da doutrina marxista para além de Stalin. Ainda uma vez, Brecht mostrou sua perspicácia em tais assuntos. Quando o culto de Stalin foi denunciado, seus colegas tiveram de engolir suas palavras. Os paredros do partido que haviam posto em dúvida a solidez do marxismo de Brecht ficaram embaraçados e até mesmo em dificuldade. Mas ele havia tocado a nota certa.

---

[61] "Fuer den Sieg des sozialistischen Realismus auf der Buehne", *Neues Deutschland*, Berlim Oriental, 17-4-1953.

[62] *Ibid.*

[63] *Neues Deutschland*, Berlim Oriental, citado em *Berliner Stimme*, 6-6-1953.

[64] *Sinn und Form*. 1953/II, p. 9.

A morte de Stalin deixou as autoridades do partido na Alemanha Oriental em estado de confusão e perplexidade. Enquanto que os ataques contra o cosmopolitismo e os anti-stanislavskianos continuavam, algumas concessões foram feitas às massas, que se tornavam irrequietas. A 17 de junho de 1953, o povo da Alemanha Oriental levantou-se em revolta aberta. Por algumas horas, o regime perdeu o controle; mas depois os tanques soviéticos restauraram a ordem.

A 21 de junho o órgão do partido *Neus Deutschland* publicou a seguinte e breve notícia:

> Bertolt Brecht, Laureado do Prêmio Nacional, enviou ao Secretário-Geral do Comitê Central do Partido da Unidade Socialista, Walter Ulbricht, uma carta na qual declarou: "Sinto a necessidade de expressar aos senhores neste momento a minha adesão ao Partido da Unidade Socialista. Seu, Bertolt Brecht."

Essa pequena notícia foi imediatamente captada na Alemanha Ocidental, onde provocou uma torrente de indignação. Muitos dos que tinham enorme admiração por Brecht como um dos mais notáveis poetas da nação ficaram indignados, e com razão, ao ver Brecht tão deslavadamente apoiar um Governo que havia chamado tanques russos para atirar contra operários desarmados que se manifestavam contra condições de vida intoleráveis. Sua mensagem parecia formulada em termos por demais inequívocos para que pudesse haver qualquer dúvida a respeito do significado desse "telegrama", como em breve começou a ser chamado. Brecht havia decididamente perdido o direito de ser considerado o que quer que fosse a não ser um seguidor obediente e impensante dos senhores que pagavam seus serviços, dando-lhe um teatro e uma vida de luxo, enquanto os trabalhadores morriam de fome.

Tal indignação na Alemanha Ocidental foi sem dúvida justificada. Ao menos uma vez na vida, Brecht havia sido esperto demais. Ele ainda acreditava na doutrina marxista, ainda acreditava que ela poderia ser posta em prática na Alemanha Oriental.

E pensava que poderia usar a oportunidade para expor suas críticas aos métodos do regime numa carta longa e detalhadamente arrasoada. Mas, como relatava mais tarde o correspondente suíço Gody Suter,

> de toda aquela longa e inteligente redação só restou aquela única frase, que não tinha tido nenhuma importância para Brecht. O lápis vermelho da linha do partido havia destruído seu ardiloso plano e denunciado impiedosamente o poeta, transformando-o, aos olhos do Ocidente, em leal alcagüete dos carrascos. Sua posição independente, sua plataforma para uma espécie de "oposição interior", foram repentinamente reveladas como uma ilusão grotesca; um único golpe bem calculado, com a pata do partido, havia destroçado a reputação que Brecht havia construído para si, com esforço longo e paciente. Foi a única vez que o vi sem saída, quase pequeno: quando, ansiosamente, tirou do bolso o surradíssimo original daquela carta, que sem dúvida já havia mostrado a muita gente.[65]

Não pode haver dúvida de que esta versão do incidente seja correta. Se fosse necessária alguma prova disso, ela nos é fornecida por uma publicação oficial da Alemanha Oriental. O órgão da Academia de Artes da Alemanha, *Sinn und Form*, publicou um monumental número comemorativo depois da morte de Brecht. Nele está contida uma excelente bibliografia dos escritos de Brecht, compilada pelo Sr. Walter Nubel, de Nova York, porém com a óbvia colaboração do próprio círculo de Brecht. Essa bibliografia, que relaciona até mesmo as mínimas contribuições de Brecht para jornais e periódicos, inclui a famosa mensagem a Ulbricht sob o número C. 370, da seguinte forma:

> (Bertolt Brecht a Walter Ulbricht.) *Neues Deutschland* (Berlim, n.º 143, 21 de junho de 1953. (Na ocasião das perturbações em Berlim de 17 de junho de 1953. *Frase final de uma carta*).[66]

Isto, por mais discretamente que tenha sido feito, deixa claramente documentado que o partido distorceu, e portanto virtualmente forjou, a mensagem de lealdade a Ulbricht que angariou para Brecht o ódio de muitos de seus antigos admiradores.

---

[65] Gody Duterm, "Brecht", *Tagesanzeiger*, Zurique, 1-9-1956.
[66] *Sinn und Form*, Segundo Número Comemorativo de Brecht, 1957, p. 560.

O mesmo número comemorativo de *Sinn und Form* contém outras indicações incontestáveis da atitude de Brecht depois do 17 de junho. Divulga uma série de entrevistas com pessoal de palco e técnicos do Berliner Ensemble, que descrevem suas experiências com Brecht. Disse um deles:

> Depois de 17 de junho, tivemos três reuniões de trabalhadores. Defendi o ponto de vista de que muitos dos funcionários do partido vinham mostrando pouco interesse pelas necessidades e preocupações dos trabalhadores. E disse também que os técnicos tinham muito pouca oportunidade de se tornar qualificados.... Mais tarde (Brecht) apertou-me firmemente a mão e me disse que o que eu tinha dito tinha sido particularmente bom; e que eu deveria tê-lo dito muito antes; e que essas coisas nunca se pode dizer demais.[67]

Ainda mais revelador do estado de espírito de Brecht depois de 17 de junho de 1953 é um grupo de poemas seus datados desse período e também publicados postumamente por *Sinn und Form* em seu número especial. Um deles, intitulado "Manhã Má" revela um estado de profundo mal-estar. O mundo parece ressequido e sem alegria. E por quê?

Ontem à noite sonhei que via dedos me apontando
Como a um leproso. Estavam deformados pelo trabalho e
Estavam quebrados.
"Vocês não sabem!", gritei eu
Culposamente.[68]

Outro poema de Brecht que veio à luz depois de sua morte e que, embora não seja incluído em nenhuma das publicações autorizadas de sua obra, leva todas as marcas da autenticidade — o próprio estilo incisivo e a espécie de espírito de Brecht — abertamente ataca a interpretação oficial dos levantes de junho. O poema é chamado *A Solução:*

Depois do levante de 17 de junho
O Secretário da União dos Escritores

---

[67] "13 Buehnentechniker erzaehlen", *ibid.*, p. 472.

[68] *Unwissende/ schrie ich/Schuldbewusst. Brecht,* "Boeser organ", ibid., p. 341.

Distribuiu panfletos na Stalinallee
Nos quais se podia ler que o Povo

Havia perdido a confiança do Governo
Que só poderia reconquistar
Por esforços redobrados. Não seria no caso
Mais simples se o Governo
Dissolvesse o Povo
E elegesse outro?[69]

O 17 de junho revelou a profundidade do ódio das massas pelo regime e deixou o partido profundamente abalado. Era necessário reconhecer erros. E com isso abriu-se caminho para a expressão um pouco mais livre e para algumas críticas.

Para Brecht essa era a oportunidade para apresentar algumas das sugestões que sem dúvida estavam contidas na carta censurada a Ulbricht. O alvo principal de seu ataque foi a Staatlich Kunstkomission (Comissão Estatal das Artes), a principal entidade responsável pela campanha contra o Berliner Ensemble.

A 30 de junho, a Academia de Artes da Alemanha, da qual Brecht era um dos membros mais ativos, aprovou uma resolução que tinha várias críticas severas à política cultural do passado e apresentava algumas reivindicações ousadas:

> A responsabilidade do artista diante do público tem de ser restaurada. Os diretores artísticos dos teatros devem ter o direito de ser responsáveis pela escolha do repertório, o editor pela escolha das obras de seus autores, os júris de artistas pelas exposições e assim por diante. Os órgãos do Estado devem auxiliar as artes por todos os meios possíveis, porém abster-se de qualquer ingerência administrativa em questões de produção artística ou estilo. A crítica deve ser deixada ao público.[70]

Isso corresponde a um brado pelo restabelecimento da liberdade de expressão artística. Não há dúvida de que Brecht teve papel preponderante na relação de tal resolução: alguns dias mais tarde, ele publicou um poema satírico no qual atacava abertamente os membros da Comissão Estatal das Artes, que haviam comparecido a uma sessão da Academia onde haviam executado o ritual comunista da autocrítica por meio de uma vaga admissão de que haviam cometido certos erros:

---

[69] Citado por W. Paul, "Aus Bertolt Brechts spaeten Jahren", *Neues Deutsche Mefte,* Guetersloh, novembro, 1958.

[70] "Mitteilungen der Deutschen Akademie der Kuenste", em *Sinn und Form,* 1953/III-IV, p. 256.

> *...Mas quando lhes foi perguntado:*
> *"Que erros?", de algum modo eles não conseguiam [lembrar*
> *Nenhum erro particular, por mais que tentassem. [Qualquer coisa*
> *Que era lembrada, não tinha*
> *Sido de fato um erro, pois a comissão*
> *Tinha, afinal, suprimido apenas coisas sem valor, e [mesmo essas*
> *Não foram realmente suprimidas, apenas não encora- [jadas...*[71]

Alguns dias mais tarde o mesmo jornal publicava um segundo poema de Brecht, de estilo semelhante, que repreendia o "Escritório para a Literatura" por negar papel para obras originais:

> *Bem-vindas*
> *São só as obras com idéias*
> *Que o "Escritório para a Literatura" já conhece pelos [jornais.*[72]

A própria publicação desses poemas mostrava que o Governo estava a ponto de se desvencilhar da desacreditada Comissão Estatal das Artes. A 12 de agosto o próprio órgão do partido, *Neues Deutschland,* publicava uma colaboração de Brecht na qual ele tomava atitude ainda mais abertamente crítica:

> ... é inegável que muitos de nossos artistas se opunham, em muitos pontos essenciais, à nossa política cultural... A razão para isso me parece que era a de que uma grande ideologia não era apresentada aos artistas como uma dádiva tentadora, mas impingida como cerveja amarga. Os infelizes métodos das comissões, seus ditames, com sua indigência de argumentação, suas medidas administrativas inartísticas, sua linguagem "marxista-vulgar", repugnava aos artistas (mesmo àqueles que são marxistas)... Nenhum novo Estado pode ser construído sem confiança no futuro... porém o otimismo fácil é perigoso... O embelezamento menor e a complacência não são apenas os piores inimigos do belo, mas também da razão política... A arte deve lutar para ser largamente compreendida. Porém a sociedade, de sua parte, deve elevar o nível de apreciação das artes por um esforço educacional. As exigências da população devem ser atendidas — mas sempre lutando contra o anseio pelo *Kitsch.* Do ponto de vista da administração, e para corresponder às exigências dos funcionários a ela acessíveis, talvez seja mais simples elaborar alguns modelos esquemáticos para obras de arte. Os artistas, então, "só" teriam que moldar seus pensamentos (ou os da administração?) segundo a forma predeterminada, e tudo ficaria "em ordem". Porém o clamor por uma arte viva se transformaria então num clamor pelo uso de coisas vivas para encher caixões. A arte tem a sua própria ordem.[73]

Essa era uma fala corajosa, além de uma defesa apaixonada da causa do próprio Brecht. O 17 de junho havia abalado o partido tão profundamente que a liberdade da palavra se havia novamente tornado possível por algum tempo — e até certo ponto. Além daí ainda era necessário recorrer à ironia:

> Não podemos pensar em atingir o nível político da União Soviética nuns poucos anos, por mais que seu exemplo nos possa ajudar. Porém nortearmo-nos por tais modelos seria estéril se não tivéssemos sucesso em modificá-los para corresponder às nossas condições específicas. Para sermos sinceros, temos menos do novo e mais do velho...[74]

Por conseguinte, argumentava Brecht, era necessário atacar os conceitos errados do passado — havia uma justificativa para o assalto geral contra a *deutsche Misere:*

> Ansiosos para nos voltarmos para o futuro, voltamos as costas cedo demais para o nosso passado imediato. Mas o futuro depende de conseguirmos liquidar o passado... Nosso rea-

---

[71] Brecht, "Nicht feststellbare Fehler der Kunstkommission", *Berliner Zeitung,* Berlim Oriental, 11-7-1953.
[72] Brecht, "Das Amt fuer Literatur", *Berliner Zeitung,* Berlim Oriental, 15-7-1953.
[73] Brecht, "Kulturpolitik und Alcademie der Kuenste", *Neues Deutschaland,* Berlim Oriental, 12-8-1953.
[74] *Ibid.*

> lismo socialista tem de ser, ao mesmo tempo, um realismo crítico.[75]

Vários intelectuais da Alemanha Oriental aliaram-se a esse ataque à Comissão Estatal para as Artes. O mais importante deles foi Wolfgang Harich, um dos principais críticos literários do país e professor de Filosofia Marxista na Universidade de Berlim Oriental. O Governo cedeu; a comissão foi dissolvida e substituída em princípios de 1954 por um novo Ministério da Cultura, chefiado por Johannes R. Becher, o antigo poeta expressionista que se havia transformado num fabricante em massa de contrafações políticas de canções folclóricas da pior banalidade. O Berliner Ensemble pôde então mudar-se para sua própria casa, o recém-reconstruído Theater am Schiffbauerdamm.

Apesar de seus violentos sentimentos a respeito da mesquinhez dos burocratas culturais do partido, Brecht permaneceu convencido de que em teoria não havia contradição entre a ditadura do proletariado e a liberdade artística — ao menos para artistas marxistas de seu próprio feitio.

Quando os jornais ocidentais gostosamente relataram suas explosões contra a Comissão Estatal para as Artes, ele retrucou — num poema datado de 1953, mas que ficou inédito durante sua vida:

Mesmo a mais estreita das mentes
Que abraça a paz
É mais bem-vinda às artes do que aqueles amigos da arte
Que são também amigos da arte da guerra.[76]

Para Brecht, os países do Oriente eram o lado da paz. Como muitos outros intelectuais alemães que haviam sofrido nas mãos dos nazistas, Brecht tinha muito pouca fé numa regeneração autêntica do povo alemão, ou na criação de uma democracia alemã. É por isso que apoiava a implacável ditadura na zona soviética.

> Para a democracia se precisa de democratas (disse ele a um amigo); ela não pode ser apenas decretada ou ordenada... Na Alemanha do *Kaiser* os democratas sentavam-se em baixo e os autoritários no alto. Nós viramos toda a estrutura de pernas para o ar. Agora os democratas sentam no alto e, quanto mais baixo desce, mais autoritária se torna a administração.[77]

Em outras palavras, na zona soviética um punhado de democratas (isto é, os comunistas) tinham de governar com mão de ferro uma vasta massa de nazistas, ais quais até mesmo os escalões mais baixos da administração pertenciam. Os defeitos do regime podiam ser explicados pela presença dos nazistas e do espírito autoritário em toda parte. Na Alemanha Ocidental, por outro lado a massa do povo *tinha* uma verdadeira liberdade para escolher seus líderes e Brecht tinha a certeza de que por essa mesma razão os elementos nazistas *tinham* de estar por cima no Ocidente, e que a liberdade e a democracia só poderia significar liberdade para os militaristas lá existentes. Quando, após a guerra da Coréia e a criação de um exército na Alemanha Oriental, a Alemanha Ocidental também se preparava para rearmar-se, seus piores temores pareciam confirmados: ele trabalhou sem esmorecimento contra o rearmamento da Alemanha Ocidental e enviou apelos ao pessoal de teatro no Ocidente, bem como ao Parlamento da Alemanha Ocidental, fez discursos eloqüentes em congressos e conferências de paz e discutiu acaloradamente com seus amigos ocidentais.

Por essa atividade foi-lhe concedido o Prêmio Stalin da Paz em fins de 1954. Em maio de 1955, ele foi a Moscou para recebê-lo no Salão Sverdlov do Kremlin. Voltou — e depositou boa parte dos seus 160.000 rublos de prêmio em sua conta bancária suíça, para indisfarçada indignação e desapontamento dos pilares do partido na Alemanha Oriental.

A abolição da Comissão Estatal para as Artes pode ter aliviado a situação para Brecht e seu teatro, mas essencialmente muito pouco mudou. O grande sucesso do Berliner Ensemble no Festival de Paris de 1954 e o crescente entusiasmo pelo teatro brechtiano que ele gerou em toda a Europa Ocidental sem dúvida tiraram de qualquer perigo o seu futuro: ele se havia tornado obviamente um magistral instrumento de propaganda e qualquer ação drástica contra ele provocaria tremenda publicidade adversa. De modo que o Berliner Ensemble foi deixado em relativa paz e liberdade: Brecht continuou a montar suas velhas peças, com uma peça comunista soviética ou chinesa ocasionalmente incluída, e até mesmo, por vezes, algum produto do partido local. Em janeiro de 1955, por exemplo, o Berliner Ensemble montou uma peça de Johannes R. Becher, o novo Ministro da Cultura, *Winterschlacht (Batalha de Inverno)*, fraca tentativa de colocar o tema de Hamlet no quadro da campanha russa de Hitler. Mas o espetáculo recebeu crítica desfavorável na imprensa do partido: o herói não havia sido apresentado sob luz suficientemente positiva. "Fomos repreendidos porque o jovem Hoerder foi muito mais radioso em outros teatros".[78] Às vezes o órgão oficial do partido, *Neues Deutschland*, simplesmente ignorava as estréias de Brecht, sendo notório o caso de *O Círculo de Giz Caucasiano*. E as peças de Brecht não apareciam muito freqüentemente em outros teatros da zona soviética. No Quarto Congresso de Escritores da Alemanha Oriental, em janeiro de 1956, Brecht comentou, um tanto amargamente: "Os teatros da República Democrática Alemã são — lamentavelmente do meu ponto de vista — dos poucos teatros da Europa que não apresentam peças minhas."[79]

---

[75] Ibid.

[76] Brecht, "Nicht so gemeint", *Sinn und Form*, Segundo Número Especial de Brecht, 1957, p. 342.

[77] Karl Kleisschmidt, "Wir sind der Mensch von Sezuan", *Neues Zeit*, Berlim Oriental, 19-8-1956.

E Brecht continuava a fazer críticas à ininterrupta supervisão burocrática do trabalho literário:

> Jovens *Dramaturgen* (editores literários) do Berliner Ensemble têm feito adaptações de peças para amadores. Para tornar tais peças acessíveis aos amadores elas têm de ser publicadas. Porém não podem ser publicadas porque o Escritório para a Literatura não concede o auxílio financeiro necessário. Isso demonstra uma surpreendente falta de instinto político — não falo sequer de instinto literário. É um escândalo — entre outros.[80]

No mesmo discurso Brecht voltou à falta de iniciativa geral demonstrada na Zona Soviética:

> Não se pode esperar que as revoluções sejam feitas apenas pelos Ministérios. Isso é uma das características especiais da *deutsche Misere* que ainda vive conosco: a de que as pessoas estão sempre a olhar o que os outros fazem. . .[81]

---

[78] Brecht, "Einige Irrtuemer ueber die Spielweise des Berliner Ensembles", *Sinn und Form*, Segundo Número Especial de Brecht, 1957, p. 253.

[79] Brecht, "Ausfuehrungen vor der Sektion Dramatik", 12-1-1956; *Beitraege zur Gegenwartsliteratur*, Berlim Oriental, janeiro, 1956, p. 153.

[80] *Ibid.*, pp. 153-4.

[81] *Ibid.*

Na época em que Brecht fez esse discurso já estava visivelmente cansado — cansado não só apenas da luta constante contra burocratas como os que tentavam impedir a publicação de seu volume de fotografias contra a guerra ou as quadrinhas da *Kriegsfibel* (acusadas de serem "muito pacifistas")[82] porém também cada vez mais crítico da impiedosa opressão do povo pelo Governo da República Democrática Alemã. É sabido que ele criticava amargamente a distribuição da justiça pelas mãos da brutal e repulsiva Ministra Hilde Benjamin, a *tricoteuse* do comunismo alemão. Ele se opunha com a mesma violência a todo o aparato de polícia secreta, delatores e campos de concentração representados pelo Serviço de Segurança de Estado (SSD), a Gestapo Comunista.[83]

Mas apesar de sua aversão pelo terror e a opressão, bem como pelas constantes arbitrariedades de uma burocracia mesquinha, Brecht permaneceu marxista até o fim. Sua fé comovente, quase religiosa, na verdade da teoria marxista sustentava-lhe a esperança (embora ela se enfraquecesse um pouco nos últimos meses de sua vida, após a denúncia de Stalin por Krushchev) de que a terrível realidade da prática comunista seria, um dia, suplantada por uma sociedade baseada em amizade e cortesia confucianas.

Em conversa com seus amigos mais íntimos a respeito dos males dos tipos oriental e ocidental de sociedade, Brecht costumava ilustrar sua posição por meio de uma parábola: Um médico, num hospital enfrenta dois pacientes igualmente afetados por horrenda doença venérea, ambos igualmente repugnantes do ponto de vista moral: um velho libertino e uma prostituta grávida. Se ele só tiver penicilina bastante para salvar um dos dois pacientes, não *terá* de salvar a mulher, porque ela ainda teria uma oportunidade de dar à luz uma criança sadia? Do mesmo modo, argumentava Brecht, o putrefato Governo de Ulbricht tinha de ser considerado como uma possível transição no sentido de algo melhor e devia, por isso, ser apoiado. Tal Governo ao menos proclamava estar servindo a idéia de que a sociedade tem de ser mudada. . . Era a essa esperança que ele se agarrava.

Wolfgang Harich, o brilhante e jovem filósofo marxista que tinha se aliado a Brecht na luta contra os burocratas da cultura no partido, afirmou categoricamente — em seu manifesto contra Ulbricht que mais tarde resultou em sua condenação a dez anos de pena — que Brecht compartilhava de sua oposição ao regime:

---

[82] "Brecht beinahe verboten", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19-11-1955.

[83] Este relato a respeito da atitude de Brecht é baseado principalmente em informações contidas numa carta dirigida ao autor pelo Professor Alfred Kantorowicz.

> Bertolt Brecht simpatizou com nosso grupo até a hora da morte, e via nele as forças sadias de nosso partido. Em nossas freqüentes discussões com Bertolt Brecht era-nos possível constatar a amargura que sentia em relação às condições existentes na RDA.[84]

Pelo que sabemos parece inegável que tal afirmação seja correta. Brecht concordava com a atitude de Harich em relação ao marxismo e ao partido:

> Não temos intenção de romper com o Partido Comunista. Não queremos tornar-nos renegados do tipo, por exemplo, do ex-comunista Koestler. Não queremos romper com o marxismo-leninismo, mas queremos libertá-lo do stalinismo e do dogmatismo, e levá-lo de volta à sua forma de pensar humanística e antidogmática...[85]

Medidas drásticas foram tomadas em relação ao grupo de Harich depois da revolução húngara de outubro de 1956. Ficaria Brecht entre aqueles que foram presos e julgados, como Harich, e entre os quais estiveram tantos de seus alunos e amigos? É provável que não. Ele era por demais cuidadoso e anti-heróico para haver deixado atrás de si pistas de sua implicação com esses jovens imprudentes. E ele escapou do terrível dilema moral que os acontecimentos na Hungria lhe teriam provocado — um sentimento de culpa muito mais profundo do que o gerado pelo levante da Alemanha Oriental em 1953, que lhe havia causado sonhos tão culposos. Pois com seu costumeiro e desconcertante sentido do momento exato das coisas, Brecht morreu dez semanas antes da eclosão da revolução húngara.

A atitude de Brecht em relação ao problema da liberdade numa sociedade comunista coincidia com a dos intelectuais comunistas que apoiaram Gomulka na Polônia e com a dos que pertenciam ao círculo de Petoefi na Hungria. Nos últimos meses de sua vida, Brecht vinha trabalhando na tradução do *Poema para Adultos* do poeta polonês Adam Wazyk — um violento ataque contra a desumanidade do tipo stalinista de comunismo. George Lukács, o grande crítico literário e filósofo marxista húngaro, que teve papel preponderante na revolução húngara, foi um dos principais oradores na solenidade em memória de Brecht realizada no teatro do Schiffbauerdamm logo após a sua morte. E entre os tributos fúnebres publicados pelo *Neues Deutschland* encontramos um de autoria de outro amigo seu, o dramatista húngaro Gyula Hay, um dos líderes dos revolucionários intelectuais húngaros, cuja mensagem já antecipava acontecimentos futuros:

> Nós, os escritores húngaros, temos tido nos últimos tempos particular ensejo de refletir sobre o ponto até o qual o progresso literário pode ser ligado à política em nossas lutas diárias. Em pensamento, muitas vezes me voltei para Brecht e por suas obras adquiri a convicção de que um escritor não pode e não deve se poupar, quando a verdade está em jogo; e que finalmente a verdade não faltará ao escritor que permaneceu leal a ela. A posteridade aprenderá dele muitíssima coisa, muito mais do que possa se imaginar hoje.[86]

Tais palavras pareceriam perfeitamente inocentes em agosto de 1956. À luz dos acontecimentos que se lhes sucederam seu significado é por demais claro.

A ironia de Brecht e seu divertido desprezo pelo aparato do partido fez-se sentir mesmo depois de sua morte. Logo que se soube da notícia, as autoridades nomearam uma comissão para o funeral, que deveria preparar uma suntuosa cerimônia da qual seria tirado o melhor partido possível, do ponto de vista da propaganda. Mas Rudi Engel, o diretor da Academia das Artes, apareceu com uma carta de Brecht, datada de 15 de maio de 1955, que burlava tais intenções:

> No evento de minha morte, não desejo ter honras de Estado ou ser *exibido* onde quer que seja. Não deve haver discursos durante os seus funerais...[87]

Mas os discursos eram indispensáveis. E assim o partido providenciou uma assembléia especial, em sua memória, no teatro do

---

[84] Manifesto de Harich, citado no *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21-3-1957.

[85] *Ibid.*

[86] Julius Hay, "Es ist unfassbar...", *Neues Deutschland, Berlim Oriental*, 18-8-1956.

[87] *Neues Deutschland*, Berlim Oriental, 17-8-1956.

Schiffbauerdamm, um dia após os funerais. E lá o próprio Ulbricht, Becher, e muitos outros disseram o que queriam, apesar de Brecht. Mas, mesmo assim, Brecht ficou com a última palavra: no dia seguinte à cerimônia, Karl Kleinschmidt, um clérigo protestante, cônego da Catedral de Schwerin — note-se a escolha deliberada de Brecht de um religioso, e não de um membro do partido — publicou suas reminiscências de sua última conversa com Brecht:

> Foi uma conversa tão pouco sentimental e patética quanto qualquer das outras que tive como ele, e tratou do elogio fúnebre que eu provavelmente teria de escrever quando ele morresse. Lamentou, com um sorriso, não poder lê-la, nem a todos os outros maravilhosos elogios fúnebres com os quais a posteridade daria seu suspiro de alívio... "Você ao menos escreva um obituário sincero e verdadeiro!", pediu ele. "E isso causará efeito originalíssimo entre todos os outros elogios fúnebres... Não escreva que me admirava! Diga que eu era uma pessoa inconfortável e que pretendo assim continuar depois da minha morte. Mesmo então ainda há certas possibilidades." Essas foram as últimas palavras que ele me disse.[88]

As relações de Brecht com o Partido Comunista exemplifica o dilema de sua geração, que foi o de tantos intelectuais de esquerda do período entre as duas guerras mundiais. A velha ordem social entrara em colapso em 1918 e eles sentiam que alguma coisa nova deveria ser colocada em seu lugar. A feiúra do mundo do pós-guerra, ao menos na Europa Central, impeliu os que buscavam beleza estética e moral para os braços da esquerda. A fraqueza e a pobreza de idéias das forças liberais e democráticas da Alemanha, ao confrontarem-se com a ameaça de Hitler, finalmente persuadiu-os da verdade de sua convicção de que os comunistas eram a única resposta positiva ao fascismo. No caso de Brecht, a estrutura mais profunda de sua personalidade complexa também tornava imperativo que ele encontrasse alguma fé positiva — um conjunto de crenças positivas compatíveis com seu preconceito antiburguês, antipsicológico, anti-religioso e com sua necessidade de uma explicação racional e científica para o mundo. Uma vez que o comunismo foi transformado no rígido núcleo em torno ao qual sua personalidade se cristalizara, tornou-se impossível jamais separar as duas coisas.

---

[88] Karl Kleinschmidt, "Wir sind der Mensch von Sezuan", *Neue Zeit*, Berlim Oriental, 19-8-1956.

E assim, ao mesmo tempo que ele tinha consciência plena e inteligente dos excessos do stalinismo — e tomava todas as providências para manter uma distância protetora que o mantivesse longe do alcance da máquina do terror — tinha de se agarrar à imagem ideal do marxismo que elaborara para si. A dialética marxista, com sua reconfortante doutrina de que o progresso evolui em ziguezague, e que mesmo os erros contêm a semente de sua própria abolição, tornou-lhe fácil elaborar a dicotomia mental na qual o crente que percebe os defeitos de seu ídolo é, ainda assim, capaz de ignorá-los completa e alegremente.

Nem se pode dizer que as experiências de Brecht no Ocidente, durante o seu exílio, lhe tivessem dado uma oportunidade real de mudar sua opinião a respeito da esterilidade da sociedade burguesa, ou de sua negligência em relação aos artistas. Sua falta de sucesso financeiro ou crítico parecia confirmar suas mais pessimistas impressões a respeito do filistinismo, bem como seu desprezo pelos valores de uma sociedade comercial. É claro que aquilo por que condenava o Ocidente era a sua falta de sucesso pessoal; mas será que alguém podia esperar que ele compreendesse que isso se devia em grande parte à barreira da língua e à peculiaridade de suas posições e convicções em países de tradições completamente diversas das suas?

Quando o Oriente lhe ofereceu os mais perdulários meios para ele botar em prática suas idéias e trabalhar e experimentar à sua vontade, aceitou — após tomar as mais elaboradas providências para garantir sua segurança pessoal, e preparar vias de fuga, se necessário.

Ao aceitar a oferta do Governo da Alemanha Oriental, Brecht se colocou à disposição de um dos regimes mais cruéis e impiedosos da história e ele tem, portanto, de arcar com sua parcela de responsabilidade pelo mesmo. Por outro lado, os fatos aqui citados demonstram que ele se opunha a muitos dos aspectos menos atraentes desse regime, e que o combateu ativamente, a seu modo cuidadoso e anti-heróico. Seu dilema era o dos escritores húngaros, dos intelectuais poloneses e de todos os outros elementos "liberais" do mundo comunista. Eles lutam contra o que consideram como a distorção do verdadeiro ideal da justiça social pelos burocratas mesquinhos, contra as excrescências cancerosas do aparato do poder que deveriam ter desaparecido; e não conseguem acreditar que não é tão fácil assim corrigir tais distorções. Mas na realidade esses aspectos do comunismo não são nódoas superficiais, mas sua própria essência — e o próprio partido assim os proclama ao liquidar tão impiedosamente todos os que ousaram sugerir sua remoção.

É o dilema da parábola de Dostoievsky a respeito do Grande Inquisidor, transportada para outro esquema, de ortodoxia ainda mais implacável. Que Brecht estava plenamente consciente desse problema fica evidenciado por seu comentário, igualmente citado no elogio fúnebre de Kleinschmidt, a respeito das conseqüências do Vigésimo Congresso do Partido. Brecht via nele "o primeiro passo no sentido da regeneração do marxismo de sua total *ideologização* para uma *secularização*", a qual (para traduzir para linguagem comum esse jargão esotérico) significa tão-somente que o marxismo deve perder seu caráter de ortodoxia totalitária e voltar a ser um meio prático e empírico de se realizar mudanças sociais. Essa opinião é idêntica àquela que citamos no manifesto oposicionista de Harich, à opinião que emerge dos escritos e discursos dos intelectuais poloneses *Po Prostu* ou dos condenados escritores húngaros. Os acontecimentos têm-nos mostrado repetidamente que tais esperanças são necessariamente uma ilusão. Porém para homem tão profundamente compromissado, em toda a sua personalidade e em todo o seu passado e realização, com o credo marxista, ter admitido tal verdade teria tido a dimensão de um suicídio espiritual e físico.

Mesmo assim é impressionante até que ponto Brecht conseguiu manter sua obra livre do peso morto da ortodoxia e do conformismo marxista. Todas as vezes que não conseguiu fazê-lo, fracassou também como escritor — não só nas obras baratas de propaganda que escreveu com certa malícia, mas também em suas tentativas mais sérias de fazer o marxismo funcionar como instrumento da compreensão do mundo real. Numa obra cheia de passagens excelentes como *Die Rundkoepfe und die Spitzkoepfe* as explicações marxistas da política racial de Hitler falham tão lamentavelmente que toda a peça fica invalidada: a teoria racial é explicada como mero truque para enganar o povo, sendo que no final os cabeças-redondas ricos se confraternizam com os cabeças-de-espeto ricos. Em outras palavras, se esta interpretação marxista da política nazista fosse correta, os judeus ricos teriam sido poupados por Hitler, e, eventualmente, se revelariam como tendo estado sempre a seu lado! Em *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, a interpretação marxista também anula completamente os esforços de Brecht para explicar um sistema totalitário. Sua principal acusação contra o nazismo, a não ser por sua preparação militar, é a de ter criado a fome e entregue os trabalhadores nas mãos dos capitalistas. Na realidade, a principal força do nazismo nasceu do fato de haver dado ao povo alemão um aspecto de prosperidade em troca da perda de suas liberdades, no que o totalitarismo de Hitler se assemelhava muito ao dos comunistas. Mas em suas maiores peças Brecht escapa de tais armadilhas. E, quando trata de problemas humanos à base de seu maravilhoso olho para a observação da natureza e do comportamento humanos, a ênfase sociológica de sua posição marxista só aumenta seu sabor e interesse. O verdadeiro conteúdo de tais peças, entretanto, não nasce de um plano consciente, mas do subconsciente criador de um grande poeta. Tais grandes peças podem fracassar como propaganda comunistas. Têm enorme sucesso como peças e como poesia.

De seu próprio ponto de vista, portanto, não se pode condenar o partido por tratar a obra de Brecht com reserva e cuidado consideráveis. Brecht cria-se melhor marxista que o partido. Mas este tinha boas razões para discordar.

Capítulo VIII

OS COMUNISTAS E BRECHT

On est contre les formalistes! Moi, je suis aussi contre les formalistes — mais ils ne sont pas les mêmes.

PICASSO [1]

Viver num país sem senso de humor é insuportável; mas pior ainda é viver num país no qual se precisa ter senso de humor.

BRECHT [2]

No verão de 1956, pouco antes de Brecht morrer, o Berliner Ensemble recebeu um convite para dar alguns espetáculos na União Soviética.

Um dos conhecidos russos de Brecht, Joseph Yuzovski, lembrava mais tarde que o mesmo correio que lhe touxe a carta de Brecht com essa notícia lhe trouxe também a notícia de sua morte. A carta de Brecht, diz Yuzovski, expressa seu contentamento porque "depois de suas peças serem montadas pelos palcos do mundo e terem provocado tão viva reação em milhões de espectadores, bem como tantas discussões entre gente de teatro, seriam *finalmente* apresentadas em Moscou. . ." [3]

---

[1] Picasso, citado por Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949,* Frankfurt, 1950, p. 300.

[2] Brecht, "Fluechtlingsgespraeche: Ueber die Hegelsche Dialektik", *Aufbau,* fevereiro, 1958, p. 181.

[3] J. Jusowsky, "Brecht und sein guter Mensch", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957, p. 204.

Mas Yuzovski descobriu também uma outra nota na carta de Brecht:

> . . .alguma coisa que eu já havia sentido na primavera deste ano (1956) quando recebi um caixote de Berlim, abarrotado de suas peças, livros e outra literatura, juntamente com uma carta sua, em que me pedia que tomasse conhecimento de tudo isso — já que era tão pouco conhecido em Moscou. Compreendi a indireta, a alusão oculta — com sua divertida espécie de perplexidade na qual não havia nenhuma condenação, mas que assim mesmo revelava alguma amargura. E realmente! Conhecemos a obra de Brecht em toda a sua variedade, conhecemos o escritor que, sem exagero, pode ser chamado o dramatista mais significativo de nossa época? Quem de nós o conhece? Sejamos honestos — não o conhecemos muito pouco?[4]

Por mais falsa que seja a ênfase dessa indagação, com seu fingido ar de inocência que ingenuamente parece sugerir que Brecht havia sido inexplicavelmente esquecido pelo público soviético, por distração — por trás dessa canhestra indagação fica evidente um fato concreto: até o momento de sua morte Brecht, o mais importante dos dramatistas comunistas, era quase que totalmente desconhecido na União Soviética. Como disse um periódico soviético após a morte de Brecht:

> As produções dramáticas de Brecht não têm tido sorte na União Soviética. Nem uma só de suas peças foi jamais apresentada aqui, a não ser por uma montagem (de muito pouco sucesso) de *A Ópera dos Três Tostões* no teatro Kamerny há mais de um quarto de século. Seria errado ignorar tais fatos. . .[5]

Algumas das obras de Brecht mais ortodoxamente comunistas haviam sido publicadas em tradução russa e em alemão na União Soviética na década dos trinta, alguns de seus poemas em louvor ao partido eram conhecidos e, ocasionalmente, seu nome era mencionado nos jornais em relação a algum apelo em favor da paz que tivesse assinado; porém sua importância como figura literária e como inovador teatral por certo não era apreciada, nem sequer pelos especialistas. Boris Pasternak, o grande poeta russo, que é o principal tradutor de literatura alemã na União Soviética, declarou recentemente a um jornalista da Alemanha Ocidental:

---

[4] *Ibid.*

[5] *Inostrannaya Literatura,* Moscou, n.º 12, 1956, citado por Laqueur e Lichteim *The Soviet Cultural Scene 1956-57,* Nova York e Londres, 1958, p. 61.

> ...que Bertolt Brecht lhe havia pedido que transpusesse para o russo o discurso de agradecimento que fez quando esteve em Moscou para receber o Prêmio Stalin (em 1955). Ele o fez sem prazer, e sem prazer leu o volume de poemas que o dramatista alemão lhe mandara em sinal de gratidão. Ele tinha pouca afinidade com poetas que eram, acima de tudo o mais, políticos. Foi somente quando Helene Weigel trouxe sua companhia a Moscou (em 1957) que ele compreendeu que havia traduzido o discurso de um grande poeta e que, por causa da seleção feita por uma antologia publicada na Alemanha Oriental, havia quase deixado de conhecer a obra de um grande poeta.[6]

A nova edição da *Grande Enciclopédia Soviética,* monumental publicação de cinqüenta e um volumes, menciona Brecht num pequeno artigo de menos de meia página, 33 linhas para sermos exatos. Na primeira edição, de 1927, antes que ele houvesse escrito sequer *A Ópera dos Três Tostões,* Brecht tinha merecido 34 linhas, ou seja, mais uma do que em 1951, quando já se tinha transformado num dos principais dramatistas do mundo. Essa contagem de linhas não é tão infantil quanto possa parecer ao leitor ocidental, desconhecedor dos hábitos rigidamente hierárquicos da Rússia Soviética, ou qual o papel desempenhado pela *Grande Enciclopédia Soviética* naquela sociedade, como repositório de todo conhecimento oficialmente aprovado. Quando um grande homem — como o finado Lavrenti Beria — cai, os assinantes da enciclopédia recebem um pedido oficial para que retirem dela as páginas a ele dedicadas e as substituam por matéria nova decentemente descoberta a respeito de "Bering, mar de". Em tal obra, o número preciso e a seqüência dos adjetivos após o nome de um político denotam sua ordem exata de precedência na hierarquia do partido — e do mesmo modo o fato de Brecht receber apenas 33 linhas, em contraste com as 77 dadas a um poeta como Aragon, ou as vastas 112 dedicadas ao poeta da corte do partido da Alemanha Oriental, J. R. Becher, indica como era baixa a sua cotação no mundo comunista em 1951, quando foi impresso o volume seis da *Grande Enciclopédia Soviética.* É igualmente significativo que a nota bibliográfica que se segue ao curto artigo só mencione um único estudo soviético de Brecht — um artigo sobre escritores antifascistas publicado num periódico em 1941.

---

[6] Gerd Ruge, "A Visit to Pasternak", *Encounter,* Londres, março, 1958.

Por que era um comunista da eminência de Brecht tratado desse modo? Em seu elogio fúnebre, o amigo russo de Brecht, Yuzovski, também faz essa pergunta. E embrulha a resposta num relato de uma conversa que teve com um famoso diretor soviético, a quem perguntara por que razão *ele* nunca montara nenhuma das peças de Brecht. Sem esperar a resposta desse homem famoso, o próprio Yuzovski a antecipava:

> Sei que você dirá logo: o culto da personalidade e suas conseqüências na arte! Tutela administrativa e burocrática — supressão da iniciativa — arbitrariedade que finalmente leva a mentes fechadas... Isso é bem verdade. Mas não acha que é chegado o tempo em que devemos *fazer* alguma coisa, em vez de ficar apenas falando a respeito do estado de coisas? Não tiveram as reprises de *A Tragédia Otimista* (obra de vanguarda de Vishnyevsky) e de *O Banho* (a amarga sátira de Mayakovsky a respeito do partido que havia desaparecido por muito tempo dos palcos soviéticos) um grande sucesso, depois de tanto tempo? O que teria você arriscado se tivesse ousado montar Brecht — o que, entre nós, não teria sido um risco assim tão grande, mesmo há bastante tempo atrás![7]

Não tem muita importância que em 1956, quando Stalin já estava seguramente morto, Yuzovski julgasse que não teria sido um risco tão grande assim montar Brecht enquanto ele estava vivo. O que importa muito para o estabelecimento da verdade dos fatos, entretanto, é a confissão implícita de que no tempo de Stalin um famoso diretor considerava na verdade, que apresentar uma obra de Brecht constituiria tal risco — ou que pelo menos não sentia o menor desejo de pôr o assunto à prova.

Não pode haver dúvida a respeito: desde os primeiros anos da década dos trinta até a época da morte de Brecht, sua obra foi virtualmente proibida na União Soviética e em toda a órbita soviética com a única exceção da zona oriental da Alemanha, onde Brecht servia o objetivo muito especial de mostrar que aquele regime precário gozava do apoio de um reconhecido líder das letras alemãs, bem como o de fazer propaganda das realizações da cultura comunista alemã para a Alemanha Ocidental. Vastas camadas da população da esfera comunista tinham de ser protegidas contra a contaminação pelas obras daquele mesmo grande mestre comunista. Pois os rebeldes ou iconoclastas que se colocam em oposição à ordem estabelecida, como Brecht ou Picasso, são considerados bons aliados na tarefa de solapá-la nos países nos quais o comunismo é a oposição, mas na própria esfera soviética, na qual a ordem estabelecida é comunista, tais rebeldes são altamente indesejáveis.

---

[7] J. Jusowsky, "Brecht und sein guter Mensch", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1951, pp. 205-6.

A conversão de Brecht à causa comunista tomada como a própria configuração de seu ódio pela sociedade burguesa se havia dado — ironicamente — no momento exato em que o Partido Comunista na União Soviética havia começado a tomar providências para se livrar do desordenado bando de poetas anarquistas, pintores futuristas ou abstratos e outros tantos reformadores da arte ou da ética que havia reunido em torno de si no conturbado rastro da revolução. Isso constituiu um rude golpe para muitos desses intelectuais, não só entre os artistas mas também entre os defensores da educação progressiva, os crentes em prisões abertas e os reformadores sociais que pregavam o amor livre, ou centenas de outras panacéias e, consideravam o partido como o instrumento ideal para a realização de seus sonhos. No início dos anos trinta, a revolução estava consolidada. O partido começou a redescobrir a utilidade dos apoios tradicionais de todo poder estabelecido. Gradativamente as platinas e os uniformes de gala para oficiais foram reintroduzidos, novamente era necessário fazer continência aos oficiais. Os escolares perderam o direito de votar a demissão de professores impopulares; o divórcio tornou-se mais difícil e o amor livre merecia olhares de condenação. O mesmo acontecia com o experimento e a inovação nas artes.

Em 1934, o braço direito de Stalin, em que ele tanto confiava, A. A. Zhdanov, disse ao Primeiro Congresso de Todas as Uniões de Escritores Soviéticos qual era o seu dever: "O Camarada Stalin", disse ele, "chamou nossos escritores de engenheiros da alma humana." Como qualquer outro técnico, eles deveriam, de agora em diante, fabricar os produtos que lhes fossem atribuídos pelos planos governamentais: resultados concretos no campo da propaganda. Escrever no verdadeiro espírito do comunismo já não era o bastante; de agora em diante, o trabalho dos escritores tinha de ser compreendido por todos. Pois as massas sabem do que gostam, e elas só gostam do que podem reconhecer. De modo que toda arte deve refletir a vida — até certo ponto:

> A verdade e a exatidão histórica da imagem artística devem ser ligadas à tarefa da transformação ideológica, da educação do proletariado no espírito do socialismo. Tal método na ficção e na crítica literária é o que chamamos o método do realismo socialista.[8]

Não *apenas* o realismo, mas o realismo *socialista*. O mundo, se fosse retratado tal como realmente era na União Soviética, poderia parecer demasiadamente desagradável. Portanto, deveria ser mostrado não como era, mas como *deveria* ser, e talvez *viesse* a ser um dia, quando a nova sociedade houvesse sido estabelecida com sucesso:

> A literatura soviética deve poder retratar nossos heróis e ver nosso amanhã. Isso não será utópico, já que nosso amanhã está sendo preparado pelo trabalho planejado e consciencioso de hoje.[9]

Qualquer obra que mostrasse a realidade sob luz muito triste caía no pecado do "naturalismo". Porém ainda mais grave era a falta oposta: o formalismo. O formalismo, assim como o trotskismo, é muito difícil de ser definido. Segundo a *Grande Enciclopédia Soviética,* ele é "a atribuição à forma, ou aos elementos formais, de uma significação própria, primordial, em detrimento do conteúdo".[10] Conteúdo, aqui, significa obviamente conteúdo *figurativo,* pois mesmo a mais abstrata das pinturas não separa inteiramente a forma do conteúdo: mesmo aí o artista está preocupado em nos dizer alguma coisa — ou seja, o que sente a respeito de certas formas, cores ou contexturas. A linguagem pseudofilosófica da definição do formalismo na *Grande Enciclopédia Soviética* pode ser reduzida a termos muito mais simples: qualquer obra de arte à qual faltar conteúdo *político* é condenada como formalista. E o mesmo acontecerá a toda obra de arte que transmitir um conteúdo político em forma estilizada. Como resumiu muito bem certa vez um jornalista da Alemanha Oriental toda a essência das acusações feitas a Brecht: Por que é que em seu teatro as árvores não têm folhas? Ou como disse o grande especialista em assuntos teatrais do partido da Alemanha Oriental:

---

[8] A. Zhdanov, "Discurso ao Primeiro Congresso de Todas as Uniões de Escritores Soviéticos 1934", em Zhdanov, *On Literature, Music and Prilosophy,* Londres, 1950, p. 15.

[9] *Ibid.* p. 16.

[10] *Bolshaya Sovietskaya Entsiklopediya,* vol. 45, pp. 314-15.

> Em *A Mãe* (de Brecht), o elemento didático se torna um fim em si mesmo — e isso é formalismo. O elemento didático tem de residir no homem, na ação, no conflito, em tudo que o homem no palco pensa, e sente, e nas relações dos homens com a realidade e desta com eles, no choque das contradições e em sua solução. Essas coisas devem conter o elemento didático, porém este não pode ser isolado delas.[11]

De modo que mesmo a peça mais abertamente política e propagandística de Brecht foi condenada como formalista, pela simples razão de não obedecer à grosseira convenção de um teatro estritamente figurativo e realista, no qual toda a propaganda política estivesse inteiramente entrosada no próprio enredo. Brecht detestava esse tipo de teatro e toda a sua vida foi dedicada à sua destruição. Mas o partido tinha decidido que o único método de interpretação e direção verdadeiramente marxista era o de Stanislavsky usado pelo Teatro de Arte de Moscou. Toda a teoria de Brecht se baseia em sua convicção de que o teatro de Stanislavsky, ao fazer com que o público se identifique com os personagens, impede-o de olhar o mundo com espírito descompromissado, crítico, sendo portanto antimarxista e reacionário. Mas o partido não queria que o público fosse colocado em estado de espírito crítico. *Queria* que o público fosse hipnotizado e se tornasse incapaz de crítica por ter suas emoções completamente engajadas a favor dos personagens positivos e contra os negativos. Brecht queria que o público tirasse suas próprias conclusões por uma reflexão crítica a respeito da peça. O partido queria que o público não fosse deixado em dúvida a respeito de qualquer conclusão que devesse ser tirada da peça vista. Brecht acreditava na ironia e na paródia; o partido queria a simplicidade — os personagens bons inteiramente bons, os maus inteiramente maus. Porém Brecht se considerava melhor marxista do que os burocratas do partido.

Era um conflito verdadeiramente tragicômico — um conflito nascido da falácia totalitária de que cada sistema político tem de ter sua própria filosofia na qual cada elemento procede, logicamente, de um grande princípio central: o credo único do comunismo determinaria assim a arte, o teatro, o estilo de jogo de xadrez, a jardinagem, ou até mesmo a mais trivial das atividades, num ambiente comunista. Qualquer outro estilo ali se tornou automaticamente traição. E, nos altares de tal falácia, o partido sacrificou alguns de seus maiores talentos. O que adiantou a Meyerhold, um dos maiores diretores do mundo, o fato de ser convicto e ativo seguidor do Partido Comunista? Stalin tinha resolvido que só o teatro da espécie realizada por Stanislavsky era verdadeiramente marxista. Quando Meyerhold persistiu em trabalhar em seu próprio estilo, foi denunciado, privado de seu próprio teatro e preso, tendo finalmente desaparecido. E esse é apenas um entre centenas de artistas que pagaram com a vida o não se terem conformado com os desejos das autoridades do partido, enquanto que centenas de outros, menos corajosos, tiveram de violentar seus talentos e inclinações, para seguir, servilmente, os modelos oficialmente prescritos.

Brecht tinha sido demasiadamente lúcido para se colocar numa tal posição, como teria acontecido se houvesse aceitado uma posição dentro da União Soviética nos primeiros anos de seu exílio. Sabia muito bem que pertencia ao mesmo movimento mundial contra o naturalismo no teatro em que se encontravam Tairov, Meyerhold e tantos outros diretores soviéticos importantes. Já desde 1907 que Meyerhold defendia um teatro no qual "o público não esqueça nunca que está vendo atores a representar e os atores nunca esqueçam que há um auditório à sua frente, um palco a seus pés e um cenário à sua volta",[12] o que constitui precisamente os princípios do teatro antiilusionista de Brecht. E foi Meyerhold quem primeiro pediu um estilo de interpretação sem trêmulos, tensões ou emocionalismos, insistindo numa calma "épica", numa frieza, numa facilidade de enunciação,[13] muito antes mesmo que Brecht falasse dessas mesmas idéias. E enquanto Meyerhold fosse condenado como formalista e seu estilo proscrito na União Soviética, também as idéias de Brecht teriam de ser minimizadas. Não é de admirar que os diretores e atores soviéticos que chegavam a conhecê-las as evitassem como a peste.

A contradição entre as exigências da propaganda do regime da Alemanha Oriental, diante de sua necessidade de impressionar o Ocidente, e a atitude oficial do círculo mais fechado da órbita soviética produziu um resultado curioso e característico: uma vez que o teatro de Brecht se estabeleceu em Berlim Oriental para deslumbrar os intelectuais do Ocidente, ele já não podia ser ocultado aos visitantes vindos dos países comunistas, tampouco. O Berliner Ensemble tornou-se um ponto de atração para os intelectuais comunistas em visita a Berlim, e suas idéias começaram a irradiar-se pelo mundo comunista.

---

[11] Hans Rodenberg em discurso à 5.ª Sessão Plenária do Comitê Central do SED. Citado por Schumacher, p. 573.

[12] V. Meyehold em *Vesy*, janeiro, 1907, citado por Gorchakov, *The Theatre in Soviet Russia*, Columbia University Press, 1957, p. 58.

[13] V. Meyerhold, *Teatr*, citado por Gorchakov (*ibid*), p. 58.

É bem característico que a primeira brecha na virtual proibição do teatro brechtiano nos países satélites tenha ocorrido na Polônia, onde o primarismo e o tédio do realismo socialista sempre tinham sido objeto de ressentimento maior do que em qualquer dos outros centros. Em 1952, o Berliner Ensemble foi convidado a apresentar *A Mãe* e *Mãe Coragem* em várias cidades polonesas. Seguiu-se nova visita em 1954. Algumas das peças de Brecht foram montadas em polonês, à medida que se fortalecia o degelo após a morte de Stalin. O renascimento pós-stalinista do teatro polonês é datado, pelos críticos poloneses, a partir da primeira apresentação do Berliner Ensemble em Varsóvia.[14] Qualquer apoio a Brecht tornou-se sinônimo de oposição ao credo barato do realismo socialista. As autoridades ainda vociferavam suas admoestações, porém mesmo estas já se revelavam temperadas pelo reconhecimento de *algum* mérito, como pode ser percebido nessas instruções oficiais passadas a uma revista teatral:

> ...Brecht não... representa a arte do realismo socialista e portanto nem sequer uma atitude especial em relação a este, embora em sua própria maneira muito peculiar a obra de Brecht tenha enriquecido e frutificado o teatro do realismo socialista...[15]

E a introdução a uma edição polonesa de algumas das obras de Brecht ainda alertava os leitores:

> No teatro de Brecht misturam-se os mais diversos elementos do mais variado mérito: aqui o realismo existe junto ao naturalismo e ambos estão sujeitos às influências do expressionismo.[16]

Tanto a naturalismo quanto o expressionismo ainda eram considerados crimes hediondos naquele tempo (1953), porém a revolta contra as categorias stalinistas já começava a fermentar. Um crítico polonês brechtiano, Andrzej Wirth, descreveu mais tarde os sentimentos de seus amigos em relação a Brecht e aos critérios consagrados da estética do partido:

> Os falsificadores do realismo socialista haviam canonizado um esquema formal que havia sido criado pelo teatro burguês do século XIX. Não é de surpreender que a arte de Brecht não pudesse ser acomodada dentro desse esquema rígido. Faltava uma terminologia adequada e assim tornava-se necessário aplicar-lhe os mais terríveis epítetos — expressionista, naturalista, simbolista... É bem típico que essa estranha espécie de crítica vinda da esquerda revelasse uma completa indiferença em relação ao conteúdo plebeu da obra de Brecht, que por certo seria aquele que se deveria considerar essencial a qualquer peça progressista...[17]

Com tais palavras o crítico polonês marxista captava a fraqueza essencial dos antiformalistas que tanto se preocupavam com questões de forma — com a necessidade da presença de folhas nas árvores — que se esqueciam completamente do conteúdo, de modo que, na realidade, os próprios porta-bandeiras do antiformalismo se tornavam culpados de adoração de critérios formais exteriores. Na opinião desse seguidor polonês de Brecht, esse tipo de crítica simplesmente era incapaz de apreciar

> ...o método socrático que se limita à proposição de questões, ao solapamento da visão consagrada de um problema, ao despertar da dúvida criadora. Tudo isso refletia a dogmatização geral da vida intelectual que reduziu o processo do aprendizado a uma atitude mágica, frustrando assim completamente o processo dialético como exploração autêntica da verdade. E evidenciava, também, um total desprezo pelo público, por aquele povo que era apenas considerado como

---

[14] Jerzy Pomianowski, "Un Théâtre du Renouveau en Pologne", *Les Temps Modernes,* Paris, julho, 1958.

[15] Diretiva Oficial a *Pamietnik Teatralny* publicada por *Pamietnik Teatralny,* n.º 1, 1955, citado em Wirth,, "Beitrag zur Brecht-Rezeption in Polen", *Theater der Zeit,* Berlim Oriental, dezembro, 1956, p. 6.

[16] Alfred Szezepanski, Introdução a tres peças de Brecht, Varsóvia, 1953. citado em Wirth (*op. cit.*).

[17] Andrjez Wirth, "Beitrag zur Brecht-Rezeption in Polen" *Theater der Zeit,* Berlim Oriental, dezembro, 1956, p. 6.

> consumidor de produtos adrede preparados, e não como participante de um processo de descoberta. A concepção brechtiana da função educativa da arte, baseada como é na convicção de que uma revolução socialista implica a ativação intelectual das massas, não poderia jamais conciliar-se com a teoria educacional dos vulgarizadores, que jamais chegaram a considerar o povo como digno parceiro intelectual. A crítica dos vulgarizadores notava apenas os aspectos "suspeitamente" formais, e imediatamente denunciava-os por haverem adquirido valores absolutos (isto é, o valor de um fim em si) sem dar qualquer atenção à função que tinham tais elementos formais na obra de Brecht. O debate, assim, se formava em torno de um problema ilusório, o da indagação sobre se uma peça que utiliza meios expressionistas, simbolistas, ou outros, podia ser socialista...[18]

Apesar do jargão em que tudo isso é envolvido, o comentário constitui um devastador ataque aos defensores do realismo socialista, do ponto de vista marxista — isto é, daquela variante do ponto de vista marxista que sabemos ter sido a do próprio Brecht. Na Polônia, a revolução de outubro de 1956 significou o colapso da doutrina stalinista da arte. Para muitos intelectuais poloneses, Brecht tornou-se, então, um símbolo de que era possível uma arte socialista de outra espécie. O próprio Andrzej Wirth o expressou muito bem noutro ensaio a respeito de Brecht que publicou mais ou menos na mesma época:

> Hoje, em vista da crise por que está passando a arte dos falsificadores, o exemplo de Brecht assume uma significação universal: pois essa experiência, realizada através de muitos anos, já provou a ligação existente entre as tendências progressistas na arte e as idéias revolucionárias...[19]

E assim, na Polônia, Brecht transformou-se na prova viva de que a arte comunista não tinha necessariamente de ser copiada das oleografias e melodramas vitorianos. Mas é necessário compreender que a Polônia havia passado por uma segunda revolução, anti-stalinista, que pode ter sido muito tímida no campo político, mas que foi da mais total amplitude nas artes e na literatura. Na União Soviética, o reconhecimento do valor de Brecht se deu muito mais vagarosamente e com relutância infinitamente maior.

O degelo no teatro soviético, que se iniciara gradativamente mesmo antes da morte de Stalin, teve seus altos e baixos, seus avanços e recuos: a monótona insistência das autoridades em que o realismo socialista mostrasse apenas os aspectos positivos da vida contemporânea havia varrido do palco todos os conflitos. Os autores tinham medo de mostrar o que quer que fosse sob prisma crítico, por medo de serem rotulados de "naturalistas" ou "solapadores burgueses". Quando tal estado de coisas levou a um virtual boicote do teatro pelo público, houve tentativas de se permitir a apresentação de alguns aspectos negativos da vida soviética. Velhas sátiras como as de Mayakovsky, que estavam proibidas havia muitos anos, reapareceram, e algumas peças novas e ousadas castigavam o lado mais sombrio da vida soviética. Mas tão logo sentiu-se que tais obras haviam ido longe demais seus autores foram severamente repreendidos. Todos esses avanços e recuos foram intimamente ligados às lutas pelo poder da era pós-stalinista, à queda de Beria e à ascenção de Malenkov, seguida pela queda de Malenkov e a ascenção de Krushchev. Não nos cabe aqui relatar toda aquela complexa e deprimente história. Porém é relevante que aqui se mostre como se apresentavam tais acontecimentos a Brecht e ao seu teatro, cujo futuro estava intimamente ligado às conseqüências dos mesmos. Um dos mais brilhantes e leais dos pupilos de Brecht, Manfred Wekwerth (nascido em 1929), cujos pontos de vista são totalmente baseados nos ensinamentos de Brecht, foi a Moscou e a Leningrado com o Berliner Ensemble em 1957. Eis como ele descreveu a cena teatral soviética num artigo publicado pouco depois de sua volta:

> Os moscovitas nos disseram que seus teatros haviam chegado perigosamente próximo da estagnação por volta de 1953. O repertório, o estilo da interpretação, a falta de relação com o momento contemporâneo haviam chegado ao ponto no qual era bastante ver um teatro em Moscou para saber como eram todos os outros. O Teatro de Arte de Moscou se havia transformado no único modelo. A despeito do propósito deste ou daquele teatro de apresentar uma peça satírica, histórica, farsesca ou de propaganda, o único ponto de referência era o da grande e solitária eminência do Teatro

---

[18] Andrzei Wirth, "Beitrag zur Brecht-Rezeption in Polen", *Theater der Zeit*, Berlim Oriental, dezembro, 1956, p. 6.

[19] Andrzej Wirth, "Ueber die stereometrische Struktur der Brechtschen Stuecke", *Sinn und Form*, Segundo Número Especial de Brecht, 1957 p. 385.

> de Arte de Moscou. Só restava Obraztsov — com seus bonecos e sua própria teoria. E tudo isso havia deixado de levar em conta o público. É possível que uma determinada teoria de teatro tenha triunfado, mas o público não comparecia mais aos teatros, que muitas vezes ficavam ocupados apenas pela metade, o que é muito significativo, dado o proverbial amor dos moscovitas pelo teatro. A situação alterou-se rapidamente em fins de 1953. Aqui, como em outros campos, o povo de Moscou fala de "antes" e "depois". "Antes", todos os teatros representavam como o Teatro de Arte de Moscou — só que tem que pior. "Depois", o Teatro de Sátira encontrou seu próprio estilo — numa questão de meses... "Depois", os anais das produções de Meyerhold que haviam sido perdidos foram desencavados e editados para fins de estudo. "Depois", Meyerhold era mencionado junto com Stanislavsky. "Depois", as descobertas revolucionárias de Tairov, as montagens dos dramas clássicos da revolução (a *Tragédia Otimista* e o *Primeiro Exército de Cavalaria* de Vishnyevsky foram estudadas e utilizadas para novas produções. "Depois", a obra do jovem Eisenstein foi novamente estudada. "Depois", Okhlopkov repetiu sua famosa produção, da década dos trinta, de *Os Aristocratas* de Pogodin...[20]

Esta descrição do teatro em Moscou em 1957, vista pelos olhos de um dos pupilos de Brecht e publicada num periódico da Alemanha Oriental em fins de 1957, sintetiza os sentimentos com os quais o próprio Brecht devia encarar a hegemonia absoluta do estilo de Stanislavsky que durou da metade dos anos trinta à metade dos cinqüenta, bem como o alívio e a esperança com que ele e seus seguidores observavam o degelo. Porém mesmo em 1957 Wekwerth não deixava de registrar seu espanto diante do fato da gente de teatro soviética não conhecer praticamente nada a respeito das idéias de Brecht.

> Sobre nossas discussões com a gente de teatro de Moscou haveria muito a dizer, pois criaram confusões muito frutíferas... os *Dramaturgen* (leitores e editores literários dos teatros) moscovitas, que fazem também as vezes de críticos, ouviram com espanto que teatro "épico" não quer dizer querer acabar com o enredo nas peças...[21]

---

[20] Manfred Wekwerth, "Anblick, Einbrick, Ausblick, Bemerkungen zum Sowjet-Theater", *Theater der Zeit,* Berlim Oriental, n.º 10, 1957, p. 20.

[21] *Ibid.*, p. 23.

Em outras palavras, os especialistas em teatro de Moscou, que haviam ouvido vagamente Brecht ser condenado como formalista, imaginavam que em seu teatro a forma e o conteúdo haviam sido de tal forma separados que o enredo havia desaparecido.

Na altura da primavera de 1957, alguns artigos sobre Brecht haviam aparecido em periódicos e jornais soviéticos, porém a maior parte deles tinha sido tão sentimentalóide e cacete que é difícil condenar os editores literários dos teatros de Moscou por não os haver lido com muito cuidado.

O primeiro indício de que o degelo que havia revivido as sátiras de Mayakovsky, *Os Aristocratas* de Pogodin, e *Os Dias das Turbinas* de Bulgakov, e até mesmo tornado possível a menção do nome de Meyerhold, se havia estendido também até Brecht, deu-se ainda em vida dele. Em janeiro de 1956, o mensário oficial da arte dramática na União Soviética, *Teatr,* publicou um longo artigo a respeito de Brecht de autoria do crítico I. Fradkin, que havia passado algum tempo em Berlim Oriental e entrado em contato com Brecht e seu teatro. O artigo é um tanto seco e tedioso, bastante exato, embora muito limitado, mas, por outro lado, não o suficientemente exato para ousar mencionar *Die Massnahme.* Seu aspecto mais interessante é a morna definição do teatro "épico" brechtiano que dá, com constantes ressalvas e circunlóquios que tornam bem claro ao leitor que o autor do artigo compreende tais atitudes porém não compartilha delas:

> Ao opor-se a um teatro que mina o intelecto e a força de vontade da platéia, isto é, o teatro decadente contemporâneo, Brecht recorre a generalizações que vão muito além de seus próprios objetivos. Chamando seu teatro "épico" de completa antítese do teatro "aristotélico", Brecht torna-se vulnerável à acusação de que adota uma atitude excepcionalmente cética em relação a uma parcela significativa da herança dramática e da tradição teatral do passado. Nesse ponto a posição de Brecht não fica clara — mas de qualquer modo ele não constitui o aspecto essencial de sua teoria: a preocupação principal de Brecht é tornar o teatro uma arma para influenciar as massas num espírito partidário e ensinar-lhes idéias de natureza revolucionária progressista...[22]

---

[22] J. Fradkin, "Bertolt Brecht", *Teatr,* Moscou, janeiro 1956.

Ou seja: Brecht é aceitável na medida em que deseja dar seu apoio às idéias comunistas e atacar o teatro burguês decadente — mas inaceitável na medida em que é contra o estilo de interpretação e produção do Teatro de Arte de Moscou. Sob esse aspecto, suas idéias não têm qualquer relevância para o teatro soviético:

> Para o leitor que conhece a história do teatro soviético e as produções e os debates dos anos vinte, é evidente que muito das idéias teóricas de Brecht não é novo, ou que de qualquer maneira é superado; muita coisa ali já foi testada, uma parte foi aceita, outra rejeitada, pela experiência e a prática do teatro soviético...[23]

Essas passagens não são citadas tanto por seu interesse intrínseco quanto como exemplos do ponto de vista estranhamente ingênuo que é imposto a críticos soviéticos de inteligência e gosto incontestáveis, pelos medos e tabus que os cercam mesmo nos períodos de degelo. Com o maior cuidado, Fradkin aproxima-se do temido âmago do problema, isto é, da questão meramente escolástica e verbal de Brecht poder ser chamado de realista.

> Será Brecht um realista? Nesse aspecto temos alguma margem para dúvida. Poderá uma obra ser realista quando a ação se desenrola entre gente de duas raças imaginárias de um país que não podemos encontrar no mapa? (*Die Rundkoepfe und die Spitzkoepfe.*) Estará de acordo com as leis do realismo apresentar-se uma luta entre duas fazendas coletivas, durante a qual, contra todas as regras das cooperativas agrícolas e contra a prática legal soviética vigente, a disputa é resolvida com a ajuda de um cantador de baladas que conta aos agricultores uma velha lenda? (No prólogo de *O Círculo de Giz Caucasiano.*) Pode haver o julgamento de um morto? (Lúculo.) Porém se tais questões forem colocadas, o que dizer de histórias ou peças tais como *Gulliver, Fausto,* etc...[24]

E com a ajuda desses exemplos de literatura que não havia sido banida na União Soviética mesmo no período da mais rigorosa imposição do realismo socialista, Fradkin, soltando um suspiro de alívio, declara que Brecht é um realista — mesmo que apenas à luz do esclarecimento do século XVIII:

> Do mesmo modo que Voltaire fala de um exército búlgaro em *Candide,* ou de uma princesa da Babilônia, assim o Cáucaso ou a Se-Tzuan contemporânea não têm nada a ver na realidade, com tais regiões...[25]

E como seguidor de Swift, Voltaire e Diderot, todos estes ancestrais reconhecidos da literatura revolucionária, Brecht — um pouco na tangente — consegue alcançar aquele indispensável epíteto, "realista". Apesar da negação das partes "superadas", de suas teorias, ele havia obtido algo semelhante a uma aprovação. E assim, quando poucos meses mais tarde, chegou o momento de seus elogios fúnebres, a imprensa soviética pôde, de consciência tranqüila, louvá-lo não só apenas como firme adepto da causa comunista, mas também como dramatista e diretor famoso.

A visita do Berliner Ensemble a Moscou e Leningrado foi cuidadosamente preparada. Em março e abril de 1957, três das peças mais importantes de Brecht foram publicadas em tradução: *Mãe Coragem, A Vida de Galileu* e *O Círculo de Giz Caucasiano* — em livrinhos com introdução e notas, com edição de 5.000 exemplares cada, o que não é grande coisa por critérios soviéticos. Em abril de 1957, um outro periódico literário soviético importante, *Zvezda,* publicou um longo estudo sobre Brecht por A. Dymshits. Esse artigo, que segue bem de perto o trabalho pioneiro de Fradkin, começa com um grande destaque ao fato de haver o partido agora dado permissão para que autores estrangeiros tais como Brecht pudessem ser estudados:

> Na mensagem de saudação que o Comitê Central do Partido Comunista da URSS enviou ao Segundo Congresso de Todas as Uniões de Escritores, foi dada ênfase especial ao quanto é importante que nossos trabalhadores artísticos aprendam e dominem a experiência artística de artistas progressistas de países estrangeiros. Dentre esses, Bertolt Brecht ocupa, sem dúvida, um dos primeiros lugares. Sua obra como poeta, dramatista, publicista, teórico da estética e diretor é recebida com a maior atenção; e suas realizações, que constituem orgulho

---

[23] *Ibid.*
[24] *Ibid.*
[25] *Ibid.*

> e glória para a cultura democrática alemã, devem também enriquecer nossa literatura e nosso teatro...[26]

Tal imprecação é indício seguro de quão consciente o escritor ainda estava da ousadia de sua ação, a ponto de ter de garantir a si mesmo e a seus leitores, antes de começar a discutir um escritor proscrito até tão pouco tempo atrás. Esse artigo bastante longo também omite qualquer referência a *Die Massnahme,* da qual houve uma tradução russa datada de 1932, que não se conseguia mais encontrar na União Soviética. E novamente a teoria de Brecht do teatro "épico" era justificada como tendo sido desenvolvida em oposição ao "teatro burguês decadente", sendo portanto quase que inteiramente irrelevante em relação à prática teatral soviética contemporânea.

Na véspera da chegada do Berliner Ensemble a Moscou, Fradkin, tido como o maior conhecedor de Brecht na União Soviética, preparou os leitores do *Sovietskaya Kultura,* órgão do Ministério da Cultura soviético, para o que poderiam esperar — novamente como se procurando atenuar o choque que os aguardava:

> Os diretores e cenógrafos do Berliner Ensemble evitam a ilusão da cópia da natureza e toda e qualquer reprodução naturalista dos aspectos exteriores da vida. Em sua tentativa de explicar corretamente a realidade, na qual tomam firmemente a posição de um resoluto realismo, o Berliner Ensemble volta-se para o simbolismo no campo da forma (cenografia inacabada e sugestiva, máscaras, etc.), estimulando assim a imaginação do espectador... [27]

E assim o Berliner Ensemble chegou a Moscou. A 8 de maio de 1957, estreou no Teatro Vakhtangov com *A Vida de Galileu.* Seguiram-se *Mãe Coragem, Pauken und Tropeten* (*Tambores e Trombetas,* baseado em *The Recruiting Officer,* de Farquhar) e *O Círculo de Giz Caucasiano.* Houve muitos aplausos, discursos e recepções oficiais. Os comentários nos jornais foram generosos, embora não revelassem muita compreensão autêntica do que havia acontecido, de modo que os elogios se concentravam principalmente nas atuações dos protagonistas — Ernst Busch como Galileu, Helene Weigel como Mãe Coragem, Angelina Hurwicz como Grusche. Esses atores emocionaram o público russo por interpretações de grande humanidade, porém ficou bem claro que o teatro "épico" propriamente dito não ganhou muito terreno com as autoridades. Isso finalmente foi esclarecido numa longa crítica de *O Círculo de Giz Caucasiano* por S. Mokulski e B. Rostotski no órgão oficial *Sovietskaya Kultura.* Depois de elogiar a tendência progressista da peça e de pôr em dúvida a autenticidade dos tipos caucasianos, o artigo finalmente enfrenta o espinhoso problema do formalismo. De maneira tipicamente soviética, faz-se com que toda a questão gire em torno de um elemento puramente exterior e formal, ou seja, o do uso de máscaras para os personagens negativos. Os dois críticos soviéticos não podiam deixar isso passar:

> Não poderia a idéia básica da desumanidade da mulher do governador ter sido expressada por meios mais sutis? O que nos dá o direito de fazer tal pergunta é a experiência do teatro soviético nos anos vinte e trinta. Lembramo-nos das disputas que conflagraram aquela época em torno da teoria da dita "atitude em relação ao personagem", bem como das experiências práticas de aproveitamento dessas teorias desde o teatro de Meyerhold até o TRAM.[28] Lembramo-nos de que o recurso das máscaras foi por mais de uma vez utilizado em nossos teatros para expressar a relação entre o ator e o personagem por ele interpretado. A atuação do Berliner Ensemble nos faz recordar tudo isso e nos mostra ainda uma vez que muitas experiências de nosso teatro desapareceram sem deixar vestígios... Fica bem claro que devemos perguntar-nos se tudo é igualmente válido e justificado neste brilhante espetáculo... [29]

Esse artigo, que levava o título "O Contemporâneo e o Antiquado", mostra um aspecto da falta de sintonia entre a posição de Brecht em relação ao espetáculo e a do realismo socialista soviético. O uso das máscaras obviamente carecia de realismo. Porém o realismo socialista soviético também não gosta de um excesso de realidade. Num ensaio intitulado "A Força e a Fraqueza do Teatro de Brecht — Notas de Um Diretor"[30], Boris

---

[26] A. Dymshits, "Bertolt Brecht", *Zvezda,* Moscou e Leningrado, abril, 1957, pp. 192 *et seq.*

[27] I. Fradkin, em *Sovietskaya Kultura,* citado por *Neues Deutschland,* Berlim Oriental, 9-5-1957.

[28] Teatro da Juventude Operária — um grupo do movimento de vanguarda condenado pelo partido.

[29] S. Mokulski e B. Rostotski, "Segodnyashnyeye i proidyennoye", *Sovietskaya Kultura,* Moscou, 18-5-1957.

[30] Boris Zakhava, "Sila i Slabost Teatra Brekhta", *Znamya,* Moscou, agosto, 1958, pp. 160-6.

Zakhava atacava o "naturalismo" do Berliner Ensemble. É claro que também ele começava fazendo os elogios de estilo, porém enquanto ressaltava a ponderação e a objetividade das produções que havia visto, seu entusiasmo tinha um ar nitidamente ressentido:

> É possível discutir com ele (o Berliner Ensemble), é possível que se não concorde com alguns dos princípios professados por esse teatro, mas é impossível não reconhecer que temos diante de nós um teatro com uma personalidade criadora claramente definida.[31]

Zakhava, sendo ele próprio conhecido diretor, faz objeções à frieza e à falta de emoção das atuações que havia visto:

> ...reconhecendo a mestria e o talento de Helene Weigel não podemos ocultar o fato de que, para nossa completa satisfação, teríamos gostado de ao menos um momento no qual tivéssemos sido invadidos por uma forte onda emocional, uma explosão criadora que se elevasse aos píncaros dos maiores sentimentos humanos.[32]

Mas Zakhava não só não gostava da frieza da interpretação do Berliner Ensemble, mas também ficava revoltado com a ênfase que ele dava ao lado sórdido da vida:

> Era realmente necessário que Ernst Busch, que faz o cozinheiro em *Mãe Coragem*, tirasse suas polainas imundas e, sentando bem na ribalta, as esfregasse com tanto cuidado e com tão visível prazer entre os dedos? E por que deveriam aparecer tantos pés descalços? À minha atônita pergunta sobre essas coisas, um de nossos convidados alemães respondeu com outra pergunta: "O senhor colocaria um *soutien* na Vênus de Milo?" Claro que não! Ficaríamos indignados se algo nos impedisse de contemplar com deleite o magnífico corpo de Vênus — desprezamos todos os santarrões — porém ficaríamos igualmente ofendidos se alguém quisesse pintar a Vênus de Milo com cor de carne. Que permaneça branca![33]

---

[31] *Ibid.*, p. 160.
[32] *Ibid.*, p. 163.
[33] *Ibid.*, p. 165.

É claro que essa não é apenas uma crítica a detalhes, mas antes uma divergência básica de gostos. Por um lado, temos a sensibilidade vitoriana pós-Zhdanov da Rússia soviética e, por outro, o amargo realismo da vanguarda da Europa Ocidental. Isso se torna ainda mais claro no ataque que faz o crítico soviético a uma das principais cenas de *Mãe Coragem* — aquela em que a pobre e muda Katrin, a filha retardada de Mãe Coragem, sacrifica a própria vida para salvar da destruição a cidade de Halle. Para Brecht, o sentido dessa cena residia obviamente no contraste entre a reação sem palavras, quase que animal e instintiva, da muda e a idéia convencional de heroísmo encontrada nos textos escolares. Mas o crítico soviético clamava exatamente por esse tipo de heroísmo surrado e grandiloqüente, em sua forma mais pura:

> ...ao realizar essa ação heróica, a atriz Angelika Hurwicz, que interpreta o papel, não se esquece de salientar o estado patológico de Katrin. E, no entanto, a que paroxismo não poderia ter sido levado o público, se nessa cena de auto-abnegação, de heroísmo temerário, as feições de Katrin pudessem ter ficado inteiramente livres das marcas da doença mental, e se essa pobre criatura pudesse se nos ter sido apresentada transfigurada exterior e interiormente.[34]

Seria o caso de pedirmos que as *Demoiselles d'Avignon* de Picasso fossem aprimoradas pelo acréscimo de rostos tirados das fotografias de modas do *Vogue*.

Esses exemplos das reações soviéticas à visita do Berliner Ensemble falam por si. Não se trata apenas de uma questão de desaprovação oficial — embora esse componente também esteja presente — mas da de uma inconciliabilidade de gostos. Pode ser que o teatro soviético é que seja antiquado, e a vanguarda ocidental, à qual Brecht pertencia, é que seja moderna; ou pode ser que os críticos soviéticos tenham razão em considerar os estilos de Meyerhold, Tairov — e Brecht — como tresandando aos anos vinte, sendo portanto mais antiquados do que o seu próprio. Mas uma coisa é certa: apesar de toda a polidez e do sincero desejo de compreender o que Brecht estava buscando, a tentativa de Brecht de criar um teatro marxista pura e simplesmente não tinha condições para ser apreciada na União Soviética pelo menos entre os críticos com prestígio junto ao Estado — e no teatro.

O artigo Fradkin, publicado antes da chegada do Berliner Ensemble, havia expressado a esperança de que a visita conduzisse à introdução das peças de Brecht no repertório soviético. Mas apesar da existência de traduções perfeitamente funcionais de três das melhores obras de Brecht, ninguém ainda ouviu falar de qualquer montagem russa de Brecht — em Moscou, Leningrado, ou em qualquer outro lugar. As maiores realizações do maior dramatista comunista de nossa época ainda não chegaram até os palcos da União Soviética. E, mesmo que chegassem, é muito pouco provável que fossem interpretadas no estilo no qual Brecht as teria dirigido.

---

[34] *Ibid.*, p. 165.

Nos países satélites, Brecht teve permissão de ganhar um pouco mais de terreno depois de sua morte: em 1957, *Mãe Corabem* e *A Alma Boa de Se-Tzuan* foram montadas em húngaro em Budapeste — como notaram os jornais, os primeiros espetáculos de Brecht em húngaro desde que *A Ópera dos Três Tostões* havia sido apresentada no início dos trinta. E, em 1958, o Berliner Ensemble foi a Praga. Nessa ocasião um correspondente tcheco disse aos leitores de Berlim Oriental que desde que *A Ópera dos Três Tostões* havia sido montada, logo depois da guerra, pelo teatro "D34" de E. F. Burian, "houve um silêncio de quase dez anos a respeito de Brecht. Só 1955 é que trouxe algumas mudanças. A gente de teatro tcheca lembrou-se da importância de sua obra, e Brecht foi redescoberto para o teatro tcheco".[35] Mas, apesar de apresentações de *A Ópera dos Três Tostões* e de *Mãe Coragem* em Praga, de *Puntila* em Brno, e de *Galileu* em Bratislava, dizia o artigo que "mesmo entre os artistas de teatro o conhecimento da obra de Brecht não é suficientemente profundo, que dirá entre o público em geral".[36] Aqui também se admite abertamente que até 1955 a obra do autor comunista mais importante havia sido inexplicavelmente "esquecida" na Tcheco-Eslováquia, só então começando a ser vagarosamente redescoberta. Durante sua vida a impossibilidade de Brecht ser reconhecido como expoente do teatro verdadeiramente marxista foi praticamente completa.

E, justiça seja feita, do próprio ponto de vista estreito do partido, Brecht era não só inútil como também potencialmente prejudicial. Para os técnicos do poder que consideram as artes apenas como veículos de propaganda, a afirmação de Brecht de que sua obra ajudaria a causa comunista deve ter parecido absurda. Apenas duas de suas peças têm assuntos abertamente comunistas: *Die Massnahme* que, com sua franqueza a respeito do uso da força dentro do partido, constituía uma catástrofe propagandística, e

---

[35] Zdenek Eis, "Brecht auf Buehnen der CSR", *Berliner Zeitung*, Berlim Oriental, 26-4-1958.

[36] *Ibid.*

A Mãe, uma peça tão austeramente didática que ninguém na platéia conseguiria associá-la com quaisquer acontecimentos reais na Rússia pré-revolucionária. Tal drama didático era mais compreensível para intelectuais, capazes de transpor por si mesmos aquelas noções abstratas para termos do quotidiano. Donde os ataques, as acusações de formalismo, contra *A Mãe*. Todas as outras peças de Brecht podem ter a intenção de provar teses comunistas, porém aos olhos do partido têm realmente de ser consideradas como propaganda inteiramente ineficaz. *Mãe Coragem* e *Lúculo* constituem o mais puro pacifismo, o que pode ser profundamente constrangedor numa época em que a União Soviética é o mais forte poder militar do mundo. *Puntila* e *A Alma Boa de Se-Tzuan* descrevem as profundas contradições e o dilema moral de se querer ser bom num mundo mau. *O Círculo de Giz Caucasiano* ensina que as coisas devem ser dadas àquelas que melhor uso delas possam fazer — uma doutrina perigosa para qualquer país comunista, onde o desperdício e a ineficiência das autoridades são constantemente evidenciados. E além disso, no prólogo, que pretende demonstrar a solidariedade confuciana que prevalece entre os integrantes de duas fazendas coletivas no Cáucaso, é tão claramente idealizado que os críticos soviéticos apressaram-se em protestar, dizendo que a vida na União Soviética por certo não era *assim*. *Galileu* trata do problema da liberdade da pesquisa científica — igualmente um problema muito delicado numa sociedade comunista. E quanto às primeiras peças — são imorais, niilistas e anarquistas. Poderia o partido ser condenado por haver desencorajado por tanto tempo a apresentação das obras de tal autor? Na Alemanha Oriental, onde a adesão de Brecht era um grande triunfo político para o regime, suas peças causavam constantes embaraços às autoridades, pelos tumultuosos aplausos que provocavam nas passagens mais revolucionárias, tais como aquela, em *A Mãe*, onde a heroína diz:

> *Enquanto estiverem vivos, não digam: nunca!*
> *As coisas certas não são certas.*
> *Assim como tudo está, não vai ficar.*
> *Quando tiverem falado os que governam*
> *Falarão os governados..* [37]

Poesia assim, tão provocadora, é perigosamente ambígua. Do ponto de vista do partido, qualquer propaganda, para ser útil, tem de ser muito mais específica: uma passagem como essa deveria falar não de governantes e governados, mas de capitalistas exploradores e escravos espezinhados. Donde a constante reclamação, por parte das autoridades do partido, de que a obra de Brecht não era suficientemente *clara,* que era muito obscura, muito intelectualizada e fazia exigências demasiadas à inteligência do público. Sabe-se que Brecht levava tais críticas muito a sério. Queria ser um poeta do povo, o mais largamente compreendido possível. Procurou sempre tornar seus escritos mais claros, elucidando qualquer obscuridade. Mas o que conseguiu foi torná-los cada vez menos claros, pois sua idéia de clareza era inteiramente diversa da do partido. Sendo um verdadeiro poeta, pura e simplesmente não podia rebaixar-se aos impolutos lugares-comuns e chavões que constituem a única linguagem realmente clara aos olhos de um partido habituado a pensar em frases feitas e *slogans*. Quando, para determinadas *pièces d'occasion*, Brecht efetivamente se submeteu às exigências do partido, seu gênio poético desapareceu sem deixar vestígios. E, mesmo nesses casos, do ponto de vista do partido, ele não conseguia ter qualquer serventia, pois àquele já sobravam escrevinhadores políticos de má qualidade. E ele nunca escreveu a peça sobre um problema contemporâneo da Alemanha Oriental que o partido lhe pedia sempre, na esperança de arrancar-lhe ao menos uma boa obra de propaganda. Sabe-se que andou tentando escrever tal peça, sobre o tema do "trabalhador de choque" que ganha o ressentimento de seus companheiros por elevar o nível das normas e abaixar-lhes os salários. Porém nunca a terminou e, pelo que se sabe a respeito do plano de Brecht, fica bem claro que o partido não teria ficado muito contente com ela.

---

[37] Brecht, *Die Mutter*, *Stuecke V*, p. 116.

Do ponto de vista do partido, portanto, só restava o valor de propaganda que o poeta tinha por sua capacidade de impressionar o Ocidente: a concepção original do Berliner Ensemble, que em seus primeiros quatro anos de vida não teve casa própria, havia sido nitidamente a de uma companhia itinerante, planejada para propagar o prestígio da avançada cultura comunista no Ocidente. Nos momentos mais tensos da crise Leste-Oeste, o Berliner Ensemble podia ser visto na Alemanha Ocidental, na Áustria, ou na França — como uma vitrina na qual os comunistas, como freqüentemente fazem, exibiam produtos que não podiam ser vendidos em sua própria órbita. O caso de Brecht assemelha-se muito ao de Picasso: este, que se proclama comunista, é exibido como prova de que os maiores talentos do mundo estão do lado dos "progressistas"; permite-se-lhe até que desenhe um pombo da paz, porém é repreendido quando faz um retrato de Stalin cuja fidelidade não seja irreprochável, ao mesmo tempo que até muito recentemente suas obras eram trancadas nos porões dos museus soviéticos. Não é por pura coincidência que Brecht pediu a Picasso que desenhasse a cortina e o principal cartaz do Berliner Ensemble, nem tampouco que Picasso lhe tenha fornecido desenhos extremamente "formalistas". A diferença, entretanto, é que Picasso tem tanto sucesso que pode se dar ao luxo de viver e trabalhar no Ocidente e ser seu próprio patrão. Brecht nunca teve um sucesso suficiente no mundo ocidental para conquistar igual independência para trabalhar e fazer experimentos completamente livre de preocupações financeiras. E com isso Picasso vive e trabalha na França, enquanto que Brecht, para ter seus meios de trabalho, teve de aceitar o convite para instalar em Berlim Oriental. Para poder utilizá-lo devidamente, o partido teve de dar-lhe os meios para realizar sua obra segundo suas próprias idéias. Ao exibir essa obra para o Ocidente e, ao mesmo tempo, proibi-la em sua própria órbita, o partido julgava estar fazendo uso de Brecht para seus próprios fins. Ao aceitar o generosíssimo apoio do partido e manter-se teimosamente fiel a suas próprias idéias, Brecht estava igualmente convencido de que estava usando o partido para promover os *seus* objetivos artísticos e políticos. E assim, com igual cinismo, ambos se usavam igualmente. Era um acordo estranho; e quem poderá determinar qual dos dois lados terá feito o melhor negócio?

Quarta Parte:

O Verdadeiro Brecht

Capítulo IX

OS USOS DO ENGAJAMENTO

Só tenho sentimentos quando tenho dor de cabeça —
Nunca quando escrevo: pois, então, eu penso.
BRECHT[1]

O homem vive pela cabeça,
Sua cabeça não será suficiente.
Experimente você! Sua cabeça não alimentará
Mais do que uns poucos piolhos.
Pois para sua existência
O homem não tem cérebro bastante...

BRECHT, *Canção sobre a Insuficiência dos Anseios Humanos.*[2]

Brecht era um racionalista professo e agressivo. Desde o tempo de sua conversão final ao marxismo no final dos anos vinte que procurou tornar o que escrevia uma atividade científica, uma série de experiências controladas dedicadas à elucidação de relações sociais e à transformação da sociedade por meio da provocação de reações calculadas, e socialmente úteis, na platéia. O elemento emocional ficava assim excluído tanto do escritor quanto do público para o qual escrevia.

A teoria do teatro "épico" é baseada em tal intenção: o público deve ser confrontado com uma série de dados, dos quais deverá tirar suas conclusões, em estado mental crítico e altamente lúcido. As emoções só deverão entrar em jogo um passo mais adiante: a análise crítica dos fatos sociais, apresentados na forma concreta de retratações vivas, deverá produzir emoções socialmente úteis tais como a indignação diante da injustiça, o ódio aos opressores ou um desejo ativo de subverter a ordem social vigente.

---

[1] Citado por Ruth Berlau, "Wie war Bert Brecht", *Magazin,* Berlim Oriental, fevereiro, 1958.

[2] *Dreigroschenoper, Stuecke III,* p. 111.

Essa era a mais sincera intenção de Brecht. Entretanto, a longa e amaranhada história de suas relações com o Partido Comunista demonstra que todos aqueles mais altamente qualificados para avaliar suas tentativas em termos de sua utilidade prática como propaganda marxista estavam longe de se convencer que ele tivesse tido sucesso em alcançar o seu objetivo. E nem a maioria dos observadores ocidentais sentiria maiores vontades de discordar das autoridades comunistas. Em Munique ou em Colônia, em Paris ou em Londres, as produções do próprio Brecht de suas peças provocavam reações que ficavam muito longe de ser cerebrais. Muito pelo contrário, seu sucesso deveu-se ao profundo impacto emocional que tiveram sobre todas as platéias.

Para Brecht, isso foi um trágico paradoxo; sempre conseguia fazer exatamente aquilo que não pretendia, acertar em alvos que não mirara, ou, como Colombo, descobrir continentes que não tinha a menor intenção de alcançar. As peças que escrevera como frígidos exercícios intelectuais continham muito mais do que havia conscientemente colocado nelas. Por trás da superfície racional e propagandística há sempre uma camada de profunda emoção, reprimida, mas por isso mesmo ainda mais poderosamente ativa. Esse conteúdo emocional reprimido se comunica com as camadas mais profundas da mente do leitor ou espectador e é sentido como uma qualidade *poética*. Na verdade, a tensão entre o objetivo consciente do poeta e o conteúdo subconsciente, emocional, de sua obra — da qual ele mesmo não tem consciência — é, no caso de Brecht, a fonte de sua força poética.

É aí que reside a explicação das emoções contraditórias, da teia de incompreensões e equívocos, que Brecht tem provocado nos setores mais diversos. A divergência entre suas intenções subjetivas e suas realizações objetivas tinha inevitavelmente de deixar perplexos e confusos não só ele mesmo como também o seu público. Os que reagim à força poética de sua obra irritavam-se com suas intenções comunistas; os que concordavam com suas intenções ficavam constrangidos com os efeitos, na verdade, provocados. E o próprio Brecht irritava-se muitas vezes com os que admiravam sua obra, denunciando-os por apreciá-la pelas razões erradas, enquanto que aqueles a quem desejaria agradar o magoavam por rejeitá-la por razões que não conseguia compreender.

Tudo isso torna o caso de Brecht um exemplo altamente esclarecedor daquele fenômeno, tantas vezes notado porém raramente tão plenamente documentado, da dicotomia entre a intenção consciente e proclamada do autor e seu efetivo impacto sobre o público, que constitui o mistério que reside na própria base de toda atividade criadora. A maioria dos escritores e poetas tem consciência da misteriosa mescla dos processos conscientes e subconscientes por meio dos quais sua obra é produzida. A idéia da inspiração, a imagem mítica da Musa que dita o poema acabado à pena do poeta, são tentativas de se explicá-la.

Porém se um poeta como T. S. Eliot sabiamente admite o mistério existente por trás de sua própria atividade poética e, por isso mesmo, recusa-se a explicar o que *pretendia* que sua poesia significasse, Brecht recusava-se obstinadamente a admitir que existisse no que escrevia o que quer que fosse além dos efeitos racionalmente calculados que pretendia alcançar. Tal atitude, oriunda da complexíssima personalidade de Brecht, tinha resultados muito curiosos. Como se recusava até mesmo a considerar a presença de fatores emocionais subconscientes em sua poesia, não lhe era possível controlá-los (como realmente não os controlava) e, com isso, os elementos subconscientes se tornavam, por assim dizer, *ainda mais* claramente visíveis em sua obra do que na de poetas que compreendem — e por isso mesmo estão em condições de ocultar — seus impulsos subconscientes. Na verdade, como ficará demonstrado no próximo capítulo, o conflito entre o racional e o instintivo foi, em si, um dos principais temas da obra poética de Brecht. Sua própria negação do fator emocional é um indício de sua constante preocupação com o assunto.

Porém o resultado mais manifesto da recusa de Brecht em reconhecer a existência do irracional era a sua cegueira em relação ao significado real e ao conteúdo de algumas de suas melhores obras. Ao contrário dos personagens de Pirandello, que buscavam um autor, Brecht enfrentava repetidamente o problema de personagens que lhe escapavam ao controle e assumiam uma existência independente à qual dava a sua mais enérgica desaprovação. O mais claro exemplo desse estranho tipo de acontecimento é o de *Mãe Coragem*.

Mãe Coragem foi escrita como uma advertência sobre as conseqüências inevitáveis de se explorar a guerra para lucros pessoais. Anna Fierling chamada "Mãe Coragem", é uma vivandeira que, dentro de suas limitações, colabora para o prolongamento da Guerra dos Trinta Anos por fornecer sapatos, cerveja e certos confortos aos soldados. Ela era, segundo o ponto de vista de Brecht, um personagem negativo, malévolo; pois os que vivem às custas da guerra devem pagar seu preço. E por isso Mãe Coragem perde seus três filhos. E tendo sacrificado toda a sua família em favor de seu instinto comercial, nem mesmo assim ela aprende a lição. Continua a negociar e, quando cai a cortina final, é vista arrastando pelo palco sua carroça, tentando alcançar o exército que avança.

Brecht queria que esta última cena provocasse a indignação do espectador diante do fato de tal cegueira e estupidez ser possível. O público devia sair do teatro com a determinação de que algo de positivo deveria ser feito para impedir as guerras.

Porém quando *Mãe Coragem* foi apresentada, pela primeira vez, na Schauspielhaus de Zurique, com Therese Giese — uma grande atriz — na protagonista, a reação do público foi completamente diversa: ficou comovido até as lágrimas pelos sofrimentos de uma pobre mulher que, tendo perdido seus três filhos, continuava heroicamente sua luta, recusando a se entregar, encarnando assim as virtudes eternas da massa do povo.

Brecht ficou furioso. Reescreveu a peça para dar maior ênfase à vilania da personalidade de Mãe Coragem. Como o expressou ele numa nota ao texto da peça no nono volume de *Versuche*:

> A estréia de *Mãe Coragem* deu oportunidade para que o público burguês falasse de uma tragédia lacrimogênea, bem como da comovente resistência da fêmea. Advertido por tal experiência, o autor introduziu várias alterações para o espetáculo berlinense.[3]

Tendo ressaltado consideravelmente a vilania de Mãe Coragem, Brecht supervisionou pessoalmente a produção berlinense, na qual interpretava a protagonista sua própria mulher, Helene Weigel, que é uma excelente atriz, porém muito menos calorosa e maternal do que Therese Giese e, conseqüentemente, muito mais de acordo com as intenções de Brecht. A produção em Berlim foi triunfal; porém, como descreveu o impacto que causava a obra o principal crítico comunista, Max Schroeder? "Mãe Coragem", escreveu ele, "é uma santa humanística da linhagem de Níobe e da *mater dolorosa*, que defende com unhas e dentes a vida daqueles a quem deu à luz...[4] E novamente quase ninguém percebeu a vilania da Mãe Coragem, a aproveitadora que vive da guerra. O próprio Brecht o confessou, mas tentou explicá-lo não por meio da admissão de qualquer fracasso de sua parte mas pela obtusidade dos espectadores que permaneciam escravos de seus arraigados hábitos emocionais.

> Inúmeros debates com membros da platéia, bem como muitas das críticas, demonstram que há muitos que consideram Mãe Coragem apenas como uma representante dos "pequenos" que são "envolvidos" pela guerra e que "não podem fazer nada a respeito", que ficam ao sabor dos acontecimentos, etc. Um hábito profundamente arraigado leva a platéia teatral a selecionar os aspectos mais emocionais do personagem, ignorando os outros...[5]

As autoridades da Alemanha Oriental também notaram a escassez dos efeitos propagandísticos. Enquanto que *Mãe Coragem* comovia o público até as lágrimas em relação aos horrores da guerra, a única lição a ser deduzida da peça — se é que nela alguma lição havia — essa seria a de que todo soldado é uma besta feroz (sendo que quando se pensava em roubo e estupro o povo de Berlim Oriental automaticamente tinha em mente o soldado russo), mas que mesmo assim "a vida continua" porque os humildes têm capacidade de resistência. Tal mensagem não podia ser considerada como especificamente comunista e foi sugerido a Brecht que talvez ele pudesse tornar o final da peça um pouco mais explícito. Seria possível, talvez, que Mãe Coragem fizesse um pequeno discurso, no final, tirando conclusões um pouco mais positivamente comunistas, ou que ela pudesse fazer alguma coisa que mostrasse que ela havia, enfim, compreendido que era necessário que se tornasse mais ativa, politicamente.

Se Brecht fosse na realidade tão frio, racional e propagandístico quanto proclamava, ter-lhe-ia sido bem fácil ceder a tais exigências. Mas acontece que ele não fez nenhuma dessas coisas. Por mais pronto que houvesse sido, anteriormente, a aceitar conselhos e sugestões para alterações em sua obra, vindos de praticamente qualquer pessoa, nesse caso específico recusou-se a fazê-lo. Numa pirotécnica exibição casuística, argumentou que era *melhor propaganda* deixar a Mãe Coragem permanecer inconvertida e não só não tendo aprendido nada até aquele momento como também incapaz de receber qualquer ensinamento.

---

[3] *Versuche 9*, p. 79.

[4] Max Schroeder, "Verflucht sei der Krieg" (1949), transcrito em *Aufbau*, Berlim Oriental, 1957, n.º 1.

[5] Brecht, "Der lange Weg in den Krieg", *Theaterarbelt*, p. 230.

Não há dúvida de que o próprio Brecht estava convencido de que sua argumentação era baseada em razões estritamente legais e racionais. Mas na verdade seus argumentos, obviamente, não passam de racionalizações de reações instintivas. Com o firme instinto do artista criador, Brecht sabia que as alterações sugeridas iriam, simplesmente, *estragar sua peça.* As mudanças sugeridas não eram aceitáveis ao seu instinto poético e, por isso, ele não foi capaz de aceitá-las. No entanto, as necessidades mais profundas de sua personalidade tornavam impossível que seus argumentos tomassem qualquer aspecto que não o da mais estrita preocupação racional com conveniências políticas ou propagandísticas. O poeta que vivia bem fundo nele tinha sempre de se esconder por trás do marxista.

O caso de Mãe Coragem não é de modo algum único como exemplo da negação, por parte de personagens brechtianos, das intenções do autor: o desumano latifundiário finlandês, Puntila, cujas crises de sentimentos humanos, quando alcolizado, tinham por objetivo enfatizar a impiedade de seu comportamento quando sóbrio, conquistava todas as platéias com sua humanidade e seu encanto, enquanto que seu empregado Matti, concebido por Brecht como paradigma das virtudes proletárias, era antipatizado por ser — como é na verdade — um gélido pretensioso. Novamente Brecht lutou em vão contra a má compreensão da sua obra. "Em Zurique, a maior parte dos espectadores ficava com a impressão de uma pessoa simpática sujeita a um certo mau humor quando sóbria... Praticamente todas as montagens da peça na Alemanha, anteriores ou posteriores à produção de Berlim (onde Brecht havia feito esforços por corrigir a impressão errônea), sofriam dos mesmos erros que a de Zurique..." [6] Galileu, que Brecht pretendia que fosse um vilão covarde, por haver feito com que durante séculos a ciência se tornasse subserviente ao Estado, foi saudado pelos críticos soviéticos como um "herói da ciência" que sofreu corajosamente por suas convicções.

Não foram somente personagens individuais, no entanto, que se tornaram independentes das intenções do autor. Peças inteiras, que haviam sido concebidas para provar uma coisa, acabavam provando outra muito diferente. A ópera escolar *Aquele que Diz Sim* deveria auxiliar a causa do socialismo ensinando a necessidade de se submeter os interesses do indivíduo aos da coletividade. Mas foi saudada por patriotas prussianos como magistral defesa das antigas virtudes militares, e Brecht foi forçado a mudar seu ponto de vista e sua argumentação, fazendo com que *Aquele que Diz Sim* virasse *Aquele que Diz Não.*

---

[6] "Steckels zwei Puntilas", *ibid.*, p. 22.

No caso de *Die Massnahme,* que se deriva do *Aquele que Diz Sim* e do *Aquele que Diz Não,* torna-se ainda mais esclarecedora a discrepância entre a intenção de Brecht e o sentido verdadeiro da peça: Brecht tinha querido escrever uma obra de propaganda, com o objetivo expresso de fomentar as severas virtudes da disciplina e da obediência cega entre os membros do partido; numa cena da maior força poética os quatro trabalhadores do partido despojam-se de suas personalidades privadas antes de entrar na China, o país onde devem realizar suas atividades clandestinas. À medida que os quatro vão colocando suas máscaras, que simbolizam a extinção de suas personalidades individuais, o "coro de controle", que representa a consciência do partido, entoa:

> Aquele que luta pelo comunismo tem de ser capaz de lutar e de não lutar; de falar a verdade e de não falar a verdade; de prestar serviços e de se recusar a prestar serviços; de correr perigo e de evitar o perigo; de ser reconhecível e irreconhecível. Aquele que luta pelo comunismo, de todas as virtudes só tem uma; a de lutar pelo comunismo. [7]

Porém um dos quatro trabalhadores do partido não consegue suportar a austeridade de tais princípios. Sua compaixão em relação aos cules chineses que sofrem leva-o a desobedecer às ordens do partido e ele é morto por seus camaradas. O coro central concorda com a ação dos trabalhadores do partido, que são absolvidos de qualquer culpa.

A irada reação do partido a *Die Massnahme* já foi debatida em capítulo anterior. Brecht tinha tido a intenção de escrever uma obra de propaganda, mas na verdade havia escrito uma tragédia sombria da maior intensidade emocional. O partido não queria confessar que seus membros poderiam ter de enfrentar tão terríveis opções e de correr tamanhos riscos. Foi negada portanto a veracidade do incidente retratado por Brecht, e garantido de que esse tipo de ocorrência era, na verdade, impossível. No entanto, a intuição poética de Brecht — que deve ser considerada como distinta de sua compreensão da doutrina partidária — asseverou-se da maneira mais inesperada. Poucos anos depois da estréia de *Die Massnahme,* o terror stalinista imitou-a exatamente, em todos os detalhes. O "coro de controle" tornou-se uma profética antevisão da argumentação dos acusadores e juízes dos espetaculares julgamentos, e os acusados confessaram seus erros e pediram a própria punição nos mesmos termos que usou o jovem camarada ao pedir para ser fuzilado e atirado na cal virgem, nos mais altos interesses do partido. A intuição poética de Brecht havia desvendado a própria essência do comunismo stalinista muito antes que este se houvesse manifestado na vida real.

---

[7] Brecht, *Die Massnahme, Versuche* 4. p. 334.

Hoje, passadas três décadas que Brecht escreveu *Die Massnahme,* a peça continua a ser tão forte, tão vital, tão verdadeira quanto sempre foi. E sua significação pode ser vista como inteiramente independente da intenção consciente do autor. O que foi escrito para dar apoio moral aos pilares do partido nos últimos anos da república de Weimar pode agora ser identificado como uma das mais notáveis enunciações da essência do problema moral do comunismo. A peça, que é proibida no mundo comunista, poderia ser apresentada em qualquer outro local como um terrível retrato do conflito moral do membro do partido, como uma devastadora revelação do trágico dilema que têm de enfrentar os adeptos de um credo que exige a subordinação de todo sentimento humano a um ideal seco e abstrato. A verdade da visão intuitiva de um grande poeta transcendeu a compreensão consciente do autor daquilo que ele estava fazendo.

Não se trata, por certo, de acontecimento muito raro: Shakespeare, por exemplo, pode muito bem ter concebido Shylock como propaganda anti-semita. E, nesse caso, seu poder de caracterização foi grande demais para servir sua intenção consciente. De qualquer modo, os motivos imediatos pelos quais Shakespeare criou o personagem tornaram-se hoje irrelevantes, do mesmo modo que as implicações políticas do *Richard II* ou *Macbeth,* que podem ter desempenhado papel ponderável na atitude de Shakespeare diante das duas peças, perderam toda relevância para as platéias contemporâneas, cuja atenção continua a ficar presa pelo conteúdo humano mais profundo das mesmas.

Tal falta relativa de importância do objetivo político consciente na obra de um poeta, para a qual Brecht nos fornece tantos e tão recentes exemplos, tem implicações no problema, tão debatido, de dever ou não o escritor *engajar-se* numa causa política.

De todos os principais escritores criadores de sua época, Brecht foi provavelmente o mais integralmente engajado. Entretanto, se o seu exemplo nos mostra alguma coisa é apenas que há muito mais a se considerar no ato do engajamento do

que um mero ato de vontade, por mais sincero e completo que este seja, que leve o escritor a ligar seu destino ao de um partido político.

Toda grande literatura tem de ser verdadeira — isto é, tem de transmitir alguma verdade a respeito da natureza humana ou de algum aspecto da realidade; tem de transmitir uma retratação autêntica do mundo tal como é visto pelos olhos de um indivíduo importante. Na medida, portanto, em que a ideologia ou o credo do escritor o ajuda a revelar algum aspecto da natureza essencial da realidade, será benéfico para sua obra. Mas, a partir do momento em que a ideologia em questão entra em conflito com a realidade — e a maioria das ideologias políticas, preocupadas como são com algum aspecto isolado ou simplista da realidade, acabarão por fazê-lo mais cedo ou mais tarde — um escritor verdadeiramente criador será obrigado a libertar-se dos estreitos limites do credo com o qual se comprometeu. Ao seguir sua própria intuição, que se alimenta não só do seu consciente, mas também de sua percepção subconsciente da realidade, ele entrará inevitavelmente em conflito com a ideologia política. É por isso, por exemplo, que os capitalistas e milionários de Shaw tendem a transcender de suas intenções fabianas, ou por que há em seu *Pigmalião* algo mais do que um problema de fonética, ou em sua *Santa Joana* algo mais do que anticlericalismo. E é também por isso que os personagens de Brecht, embora ele os tenha concebido como horrendos vilões, tantas vezes emergem como pobres e lutadores seres humanos que não podem deixar de conquistar a simpatia da platéia.

Quanto mais estreito o credo político, menos corresponderá às verdadeiras complexidades do mundo, e mais difícil será para um escritor criador obedecer a seus ditames. O dogma marxista, na forma que tomou nestes meados do século XX, é de tal forma afastado da realidade que é praticamente impossível fazer qualquer obra que busque uma verdade poética adaptar-se a ele. Donde a incapacidade de Brecht de manter sua obra mesmo remotamente dentro das exigências feitas pelo partido.

Por outro lado, o engajamento de Brecht com o marxismo e com o partido teve, na verdade, um aspecto benéfico em relação à sua obra: deu às suas tendências anárquicas e niilistas uma rígida estrutura de disciplina intelectual. A tensão interior criada por tal disciplina, pelo esforço para reprimir as forças amorfas de seu subconsciente, deu à obra de Brecht a sua mágica peculiar, sua solidez, sua ambigüidade poética, sua profundidade. Se ele se tivesse proposto, conscientemente, a fazer da Mãe Coragem uma Níobe contemporânea, não teria conseguido mais do que produzir um personagem sentimental — pois Brecht tinha seu lado de sentimentalismo, de autopiedade. Mas por seguir sua concepção racionalista, behaviorista, que negava a própria existência das camadas mais profundas da natureza humana, e via o homem apenas como o produto da ambientação social, na qual se encontra num dado momento, Brecht tornou a Mãe Coragem um campo de batalha de impulsos contraditórios. Por trás da rígida estrutura sociológica, o lado humano se assevera constantemente: enquanto que o político em Brecht carregava-a de vilanias sociais, o poeta abeberava na emoção subconsciente que sentia em relação àquela arquetípica figura materna, em suas reservas de piedade e de sentimento — e ardilosamente introduzia esses elementos na linguagem, dotando-a dos ecos mais sutis. E assim, apesar das intenções conscientes e tantas vezes proclamadas de Brecht de produzir esquemas sociais unidimensionais, o personagem que criou tem toda a profundidade de uma grande figura trágica. E é justamente a isso que o público reage.

O ato do *engajamento,* portanto, pode ser compreendido, no caso de Brecht, como tendo sido de importância considerável no mecanismo de seu processo criador. Ele lhe deu a razão, a justificativa e o incentivo para o trabalho. Mas, por outro lado, o engajamento de Brecht com a causa comunista teve, paradoxalmente, muito pouca relevância sobre a significação última, política ou outra, de sua obra. Sua adesão a uma causa política pode ter ajudado Brecht a escrever: porém não o fez um adepto muito útil dessa mesma causa, nem conseguiu ter influência decisiva no verdadeiro conteúdo daquilo que ele escreveu.

É portanto difícil concordar com Herbert Luethy, quando argumenta, em seu penetrante ensaio sobre Brecht,[8] que o engajamento deste com a causa comunista correspondeu a um *sacrificium intellectus,* porque empobreceu decisivamente seu talento criador. Pode ser que Brecht tenha querido renunciar à sua percepção das realidades da existência e da natureza humanas, e, nesse sentido, tenha querido abdicar do uso de sua própria razão; mas, se assim foi, ele pura e simplesmente não o conseguiu. Ainda mais paradoxalmente, enquanto que a aceitação consciente do marxismo por Brecht (que ele erroneamente considerava como uma expressão suprema do racionalismo científico) era inteiramente irracional, permitiu que ele continuasse a seguir seu instinto criador e a escrever peças, as quais, baseadas como são em sua percepção intuitiva da realidade (e não primordialmente em suas convicções conscientes), constantemente negam os pedantes conceitos do marxismo e dão ao público uma visão autêntica e penetrante dos dilemas da condição humana.

A maior importância que teve, portanto, o engajamento de Brecht foi a de estabilizar sua tumultuosa personalidade. Ele encontrou solução para o profundo sentimento de niilismo e desespero que permeava suas primeiras obras, canalizou as forças destrutivas que existiam em Brecht, permitindo-lhe racionalizar seu impulso poético, por dar-lhe um objetivo.

Enquanto conseguisse acreditar que o retrato devastadoramente negro que pintava do mundo podia ajudar a humanidade a compreender a necessidade de alterar esse mesmo mundo, enquanto pudesse crer que tal mudança era possível e até mesmo inevitável, ficava ao abrigo do desespero. Só comprometendo-se com uma fé rigidamente dogmática na inevitabilidade do progresso social é que poderia um escritor cuja visão da condição humana fosse tão pessimista e destituída de esperança quanto a de Brecht justificar ante si mesmo sua própria atividade criadora.

Sendo correta a análise acima do papel que desempenhou o engajamento de Brecht na complexa estrutura de sua personalidade criadora, ficará claro que qualquer análise ou avaliação crítica de sua obra que não buscar além do objetivo social ou do conteúdo político de suas peças não será jamais capaz de penetrar as fontes reais de sua força poética e de seu inegável impacto emocional. Para se compreender a verdadeira significação da obra de Brecht é portanto necessário passar além do nível superficial de suas intenções políticas conscientes.

Superficialmente, a maioria das peças da maturidade de Brecht tratam da iniqüidade do capitalismo, da equação entre o comércio e o crime, da injustiça e da brutalidade da sociedade comercial. Porém, por baixo dessa superfície, por trás das abruptas mudanças de estilo e problemática entre as primeiras e as últimas obras de Brecht, há considerável unidade de tema e imagística ligando as exuberantes e anárquicas peças de sua juventude, as austeras óperas escolares e *Lehrstuecke* e as peças mais amplas, históricas ou de contos de fadas, de sua última fase.

---

[8] Herbert Luetly, "Vom armen Dert Brecht", *Der Monat,* Berlim Ocidental, maio, 1952.

Examinando mais de perto, o todo da obra de Brecht poderá ser identificado como reflexo de sua preocupação com alguns problemas constantes, com as mesmas contradições que existiam dentro dele mesmo e com a mesma atitude altamente individual perante o mundo.

Capítulo X

RAZÃO VERSUS INSTINTO

> O conflito entre a razão e a emoção é... a experiência básica do intelectual burguês a ponto de se unir ao proletariado revolucionário. Em sua maneira idealista de encarar o problema (*Die Massnahme*) é tipicamente pequeno-burguesa, intelectualizada.
>
> ALFRED KURELLA, escrevendo para *Literatur der Weltrevolution* (órgão da Associação Internacional dos Escritores Revolucionários).
>
> Moscou, 1931 [1]

> Nosso acordo é muito simples: de um lado temos o fígado de ganso, do qual (Galileu) insiste em dizer que necessita; e, do outro lado, está a ciência, na qual também insiste. E assim lá fica ele sentado entre esses dois grandes vícios: a ciência e a glutonia.
>
> BRECHT [2]

Num de seus primeiros poemas, a *Balada de Mazeppa,* Brecht descreve a execução desse chefe cossaco que, segundo a lenda, foi amarrado às costas de um cavalo selvagem que foi então solto na desolação das infinitas estepes russas, carregando-o a galope para a morte naquela terra de ninguém.

---

[1] Citado em Schumacher p. 366.

[2] Citado em K. Ruelicke, "Leben des Galilei — Schlusszene", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957, p. 287.

No poema de Brecht, o destino de Mazeppa se transforma numa imagem da condição humana; impotente, amarrado a uma cega força elementar que nos carrega, o nosso consciente é condenado a ficar olhando o céu que passa, célere, mudando da luz para o escuro e novamente para a luz, esperando o fim inevitável, enquanto que em torno já voltejavam os abutres.

Esse poema expressa uma das experiências fundamentais de Brecht: o desamparo do homem, sua impossibilidade de influenciar o mundo à sua volta. É uma experiência que repetidamente aparece em poemas e peças que escreveu. Num de seus primeiros volumes, *Hauspostille*, é esse o tema básico da balada a respeito de um menino, Jakob Apfelboeck, que matou os pais e ficou observando os corpos a se decomporem num armário, sem jamais saber por que havia feito o que fizera, mas também sem jamais se sentir culpado; ou a respeito da infanticida Marie Farrar, que trouxe uma criança ao mundo sem saber como ou por que isso haveria de acontecer, e que a matou sem saber por quê. Constitui também o tema básico da *A Lenda do Soldado Morto,* que é arrastado para as guerras, embora já estivesse morto. E a mesma imagem do homem impotente que anda à deriva por um universo que fica além de sua compreensão ou controle satura os poemas de Brecht que tiveram por modelo o *Bateau Ivre* de Rimbaud: navios que navegam por rios misteriosos, seus cascos lentamente apodrecendo, como corpos em decomposição arrastados para o mar. É também essa a experiência de vida que Brecht expressa em sua primeira peça, *Baal,* cujo herói fica inteiramente à mercê de seus impulsos incontroláveis, e que se vê voando pelo espaço, em nosso planeta, exatamente como Mazeppa em seu cavalo:

> Se você se deitar na grama de noite, sentirá nos ossos que
> a terra é uma esfera e que nós estamos voando...[3]

E também em *Baal* encontramos a imagem de se estar derivando num rio, arrastado pela corrente:

> ...quando se é arrastado por uma torrente, de costas, nu
> debaixo de um céu alaranjado, e não se vê nada a não ser
> o céu, que vai ficando roxo, e depois negro, como um
> buraco...[4]

---

[3] *Erste Stuecke I,* p. 15.
[4] *Ibid.,* p. 28.

Tal retrato da condição humana é, essencialmente, o de uma aceitação passiva; pouco importa que os corpos flutuando nos rios estejam vivos ou mortos, já que são todos igualmente impotentes. E se o corpo do nadador vivo ainda não se acha em estado de decomposição — em breve o estará. O processo da natureza é visto como constituído de incessante nascimento e apodrecimento, sendo o consciente humano impotente para quebrar o ciclo eterno. Em *Baal* é a *privada* que é proclamada como o símbolo verdadeiro da condição humana:

> *Ali é que se encontra o significado do estado do homem:*
> *Criaturas que, enquanto evacuam, comem*...[5]

O homem é, de fato, o invólucro no qual se processa esse apodrecimento. Noutra de suas mais vigorosas baladas, *A Balada dos Homens de Cortez,* Brecht retrata um grupo de conquistadores que são literalmente asfixiados pela luxuriante vegetação da floresta que envolve seu acampamento enquanto dormem. Também ali as forças cegas da Natureza sufocam a humanidade impotente.

A natureza, a floresta e o céu assim representam as forças do instinto e da emoção descontrolada que ameaçavam seu autocontrole: num estágio subseqüente de seu desenvolvimento, Brecht teve medo de perder-se por uma entrega à Natureza como se havia perdido na juventude, quando sua poesia refletia uma total integração do seu eu no poderoso processo de crescimento e degeneração vegetativos. Seus poemas posteriores referem-se à necessidade de se impedir a penetração do êxtase de tais sentimentos numa vida que deve ser dedicada à busca da melhoria social e à luta contra a guerra e a injustiça. Como diz o *alter ego* de Brecht, o Sr. Keuner: "Precisamos usar a Natureza em doses pequenas. Quem fica muito tempo na Natureza sem ter nada o que fazer, facilmente poderá cair numa situação pouco salutar — ela dá uma espécie de febre".[6]

Em suas primeiras peças, Brecht ainda estava acometido dessa febre. Com uma mistura de horror e prazer, ele se entregava ao potente apelo da Natureza e ao chamado obscuro e irracional das compulsões subconscientes: Baal é um poeta, e Brecht nos apresenta seu dom poético como derivado diretamente de sua passividade. É poeta *porque* certas forças irracionais operam nele: sua poesia jorra de dentro dele sem qualquer esforço consciente de sua parte. Do mesmo modo não lhe é possível impedir-se de seduzir mulheres nem tem capacidade para evitar seu envolvimento emocional com seu amigo Ekart, o músico. Quando Ekart o trai com uma mulher, não pode deixar de matá-lo. Nisso Baal se assemelha aos *poètes maudits,* Verlaine e Villon, a quem Brecht tanto admirava. Também estes eram vagabundos que vagavam pela vida porque eram poetas — e que eram poetas porque tinham de obedecer a forças irracionais dentro deles. Nem se pode pôr em dúvida que ao escrever *Baal* aos dezenove anos Brecht não estivesse descrevendo sua própria experiência.

---

[5] *Ibid.,* p. 23.
[6] "Herr Keuner und die Natur", *Versuche 5,* p. 457.

O herói da segunda peça de Brecht, Kragler, em *Trommeln in der Nacht,* embora não seja poeta, também é presa de uma experiência que escapa ao seu controle consciente. Foi obrigado a servir no exército, mandado prisioneiro para a África e, agora, está de volta na Alemanha. E tem de tomar uma decisão: deverá unir-se aos revolucionários spartakistas ou casar-se com sua noiva, que está grávida de outro homem, e estabelecer-se numa vida de passiva mediocridade. Também ele escolhe o que manda o instinto e não o que a razão exigiria. Recusa-se a fazer o que quer que seja sobre a necessidade de mudanças na sociedade, se acomoda a um contentamento vegetativo. Kragler não é mais representante integral da posição do autor, mas enquanto que Brecht sente, nitidamente, alguns espasmos em sua consciência social, mesmo assim a escolha de Kragler representa uma vitória do instinto sobre a ação racional, premeditada.

Os dois homens que se engajam em luta na terceira peça da juventude de Brecht, *Im Dickicht der Staedte* (a selva da grande cidade de Chicago, mais primitiva e implacável do que a que asfixiou os homens de Cortez), estão ainda mais completamente entregues a impulsos irracionais. Sua relação de amor e ódio é totalmente destituída de motivação, totalmente inexplicável; os dois são impelidos por forças que escapam totalmente ao seu controle. E o autor pede ao público que nem sequer tente compreendê-los: "Não cansem suas cabeças por causa dos motivos desta briga... prestem apenas atenção ao que vai acontecer no fim."[7] Porém o fim da luta traz apenas a admissão do completo isolamento do homem e de sua total incapacidade de controlar seu destino.

A autodestruição por meio da incapacidade de resistir a forças subconscientes que atuam dentro de si próprio é também o destino do Eduardo II de Brecht, que perde seu reino e sua vida por causa de sua inexplicável e desvairada paixão por Gaveston, que no original de Marlowe é um nobre, mas que na adaptação de Brecht é um vulgaríssimo filho de açougueiro, destituído de qualquer encanto que pudesse tornar a loucura do rei mais compreensível em termos racionais. Eduardo também se deixa arrastar até sua total destruição como um pedaço de madeira levado por um rio.

O herói de *Mann ist Mann,* Galy Gay, um estivador irlandês numa Índia kiplinguiana, é de tal modo passivo que um trio de brutais soldados é capaz de lhe fazer desaparecer completamente a individualidade. A fim de substituir um integrante de seu pelotão cuja ausência os denunciaria como violadores de templos, os três transformam Galy Gay no soldado Jeriah Jip. O homem é igual ao homem — e a individualidade humana pode ser eliminada do mesmo modo que se remove uma camada de pó de uma vidraça. Um passaporte e o talão de pagamento do soldo são partes mais essenciais de sua personalidade do que suas lembranças ou seus hábitos. O humilde pacifistazinho Galy Gay é transformado numa feroz máquina de lutar que aterroriza populações inteiras. Porém sua própria virulência é apenas um sinal exterior de sua passividade; ele foi moldado como um pedaço de barro.

Os primeiros poemas de Brecht e as peças de sua fase pré-marxista revelam assim sua atitude básica em relação à vida como sendo a de uma personalidade sensível passivamente consciente de estar à mercê de compulsões fora do controle consciente; impulsos irracionais vindos no interior, forças poderosas e inexplicáveis vindas de fora; a Natureza, a selva das grandes cidades, as condições sociais que determinam o caráter e a maneira de viver de um homem. A impotência do indivíduo, além do mais, é ampliada até tomar proporções de pesadelo por sua incapacidade de se comunicar com os outros seres humanos. É isso que Shlink e Garga, os heróis de *Im Dickicht der Staedte,* compreendem no fim de sua luta mortal:

> A linguagem é inadequada para a comunicação. Tenho observado os animais; o amor, o calor gerado pela proximidade de nossos corpos, é a única dádiva em nossa obscuridade. Porém o contato dos órgãos é o único contato possível. Não pode suprir o abismo da linguagem...[8]

Esse é o lado da natureza de Brecht que levou Feuchtwanger a descrever Proeckl (o personagem de seu romance *Erfolg* que tem

---

[7] *Erste Stuecke I,* p. 194.

[8] *Ibid.,* p. 291.

Brecht como modelo nos mínimos detalhes) como sendo deficiente em instinto social e incapaz de estabelecer um contato autêntico com outros seres humanos.

Todos os personagens das primeiras peças de Brecht, e não apenas Shlink e Garga, movem-se nelas como sonâmbulos ou como vítimas de sugestão pós-hipnótica. Porém Shlink e Garga são particularmente passivos e incapazes de compreender o que os impele à sua ruína. E como não podem compreender suas próprias ações, não podem se comunicar um com o outro.

Em que consiste a luta entre esses dois homens? Ela começa quando Shlink tenta comprar a opinião de Garga a respeito de um livro e depois continua por meio de uma série de tentativas, por parte tanto de Garga quanto de Shlink, para alcançar uma total ascendência moral sobre a seu oponente, conquistar-lhe a vontade e levá-lo à mais completa submissão. Sua estranha relação, que o próprio autor chama de "inexplicável partida de luta livre entre dois homens"[9] e que ele insta o público a nem sequer tentar compreender, é, assim, claramente sexual. Sem o saber, e provavelmente sem que o autor o saiba, Shlink e Garga são vítimas de uma paixão homossexual. Porém como as motivações são reprimidas, a peça é apresentada como uma série de acontecimentos sem motivo — *actes gratuits.*

Não será apenas mera coincidência que o termo *acte gratuit* tenha sido usado pela primeira vez por Gide, outro autor profundamente preocupado em dominar, e chegar a algum acordo com, impulsos inexplicáveis e proibidos. A perda de contato com a realidade, bem como a incapacidade de controlar os acontecimentos, são sintomas neuróticos. Caracterizam uma época de ansiedade e neurose. As visões de Kafka, a escrita e a pintura automáticas dos surrealistas, a dramatização do absurdo desde Alfred Jarry e Apollinaire até Beckett e Ionesco são expressões dessa perda de contato com o mundo real. O total da primeira fase da obra de Brecht tem íntima afinidade com esses escritores.

Embora possa ser significativo que três das primeiras peças de Brecht se preocupem com problemas homossexuais (*Baal, Im Dickicht* e *Edward II*) é irrelevante a natureza exata do impulso subconsciente que ele pudesse estar tentando reprimir. O que importa para a compreensão do desenvolvimento de Brecht como escritor e de sua profunda necessidade de engajamento político é apenas o fato irrefutável de que toda a sua obra se preocupa profundamente com o problema da luta entre o impulso subconsciente e o controle consciente. No primeiro período, as forças

---

[9] *Ibid.*, p. 194.

incompreensíveis são apresentadas como irresistíveis, e a imagem dominante é a da submissão e da deriva; Mazeppa, atado a um cavalo selvagem e furioso, cascos apodrecidos de navios que correm rio abaixo em direção a um mar sem fim, corpos impotentes a boiar ao sabor das correntes, eis as imagens dominantes.

Porém a aceitação passiva de forças emocionais incompreensíveis era contrabalançada por um esforço cada vez mais árduo no sentido de um autocontrole racional, ativo. Gradativamente a submissão passiva ao instinto foi resistida e deu margem a sensações de culpa e repugnância. É por isso que o espetáculo de uma platéia entregue à identificação emocional com os personagens do palco inundava Brecht de sentimentos de repugnância física diante dessa degradante exibição de perda de autocontrole. É por isso, como dizia seu amigo George Grosz, que Brecht "claramente gostaria de ter um sensível computador eletrônico em lugar de um coração e rodas automotoras em lugar de pernas".[10]

A constante luta entre o impulso subconsciente e o desejo de estabelecer controle absoluto por intermédio da eliminação do sentimento por meio da razão é que produziu a personalidade profundamente contraditória de Brecht, que levou seu colega de escola Caspar Neher a descrevê-lo como um composto de fogo e água — *Hydatopyranthropos*.

Para vencer a tentação de se deixar flutuar passivamente ao sabor das emoções, Brecht teve de se tornar ativo, duro, cínico e cerebral, de assumir publicamente a *persona* de um ser totalmente racional, impessoal. É sem dúvida significativo que em todo o cânone de suas obras publicadas até hoje não exista um só poema de amor endereçado a uma pessoa identificada por nome. A maior aproximação disso — *Erinnerunng an Marie A.* — é um poema no qual ele insiste que só se lembra da moça em questão por causa da nuvem que passou por cima deles quando estavam deitados debaixo de uma ameixeira. Suas emoções foram esquecidas, permanece a imagem de uma nuvem. A extrema reticência de todas as cenas de amor das peças de Brecht tem sido repetidamente comentada. Em *O Círculo de Giz Caucasiano* Grusche e seu soldado falam-se na terceira pessoa como se tivessem medo de falar diretamente um com o outro. A cena de amor entre Paul e Jenny na *Mahagonny* se desenrola num bordel, com uma vasta fila de homens esperando do lado de fora para entrar, aos gritos. Em *A Ópera dos Três Tostões* as cenas de amor são apresentadas como grotescas paródias do sentimentalismo pequeno-burguês.

---

[10] George Grosz, *Ein grosses Ja und ein kletnes Nein*, Hamburgo, 1955. p 181.

A ostensiva rejeição de todo sentimento e emoção levou Brecht a exibições da arrogante grosseria que caracteriza seu período de *enfant terrible,* a suas amizades com boxeadores, seu interesse por competições de ciclismo de seis dias e a seu violento ataque aos poetas excessivamente sensíveis.

Porém em último análise as forças irracionais dentro dele necessitavam uma disciplina mais forte e mais positiva, a disciplina do engajamento político.

O comunismo se prestava particularmente bem aos seus propósitos, sendo em si extraordinariamente rijo, já que rejeitava o mundo existente, com sua feiúra, sua crueldade, seu absurdo. Fornecia, também, uma técnica para o autocontrole, a disciplina e o pensamento racional. Rejeitava todo sentimento ou emoção e se proclamava totalmente científico. E dava sentido a um mundo que, de outro modo, parecia destituído de significado ou objetivo. O fato dos reclamos do próprio comunismo serem basicamente irracionais não tornava sua aceitação mais difícil e sim, ao contrário, mais fácil; uma natureza profundamente irracional encontrava sua melhor expressão na adoção de um credo irracional. Pois uma personalidade tão profundamente atormentada por contradições interiores podia encontrar uma satisfação imensa na dialética hegeliana, que descreve a realidade como em estado de eterna mutação, de modo que tudo é ao mesmo tempo o que é e seu oposto, com todas as contradições sendo finalmente resolvidas.

A fase intermediária da obra de Brecht reflete a luta interior inerente à aceitação de tal credo, a submissão dos impulsos emocionais ao controle consciente segundo princípios científicos. Nas peças desse período, o problema se apresenta na forma de *Einverstaendnis* (consentimento, aceitação) e disciplina. Os aviadores de *Das Badener Lehrstueck vom Einverstaendnis* (*A Peça Didática de Baden sobre o Consentimento*) concordam em subordinar sua ânsia instintiva e individual de vida à necessidade histórica e são redimidos por morrerem pela causa do progresso tecnológico; o menino japonês em *Aquele que Diz Sim* aceita a necessidade de morrer para o bem de seus companheiros: o jovem camarada de *Die Massnahme* concorda com as medidas disciplinares do partido e aceita a própria liquidação para ajudar a causa. Todas essas são decisões *difíceis, duras,* brutalmente anti-sentimentais. Superficialmente, são diametralmente opostas ao passivo embalo de Baal, Kragler, Shlink, Garga, ou Eduardo II. Mas, refletindo bem, a contradição entre os exuberantes heróis

moles das primeiras peças e os heróis *duros* das obras didáticas e austeras desaparece. São todos irmãos. Os heróis das peças duras são tão passivos quanto os das primeiras. Os aviadores da *Badener Lehrstueck* submetem-se e morrem; o menino de *Aquele que Diz Sim* submissamente aceita seu sacrifício em nome de um costume antigo; e o jovem comunista de *Die Massnahme* parece-se muito com Baal ou com Eduardo II na medida em que é vítima de sua incapacidade de controlar seus impulsos emocionais. A única diferença é que enquanto que os heróis das primeiras peças, das peças *moles,* deslizam para a morte com a mesma casualidade com que pecaram, o jovem camarada de *Die Massnahme* é deliberadamente executado *como punição por sua incapacidade de controlar seus impulsos emocionais.*

Daquele momento em diante ceder às emoções que se sente será sempre ligado a sentimentos de culpa. Em *Mann ist Mann,* o personagem mais duro é o feroz Sargento Fairchild, cujo apelido é "Bloody Five" ("Quinteto Sangrento"). Porém esse personagem rijo e duro tem uma fraqueza:

> Todo o exército sabe que quando chove, ele cai em estado de sensualidade e muda, tanto por dentro quanto por fora... Quando chove o Bloody Five, o homem mais perigoso do exército inglês, torna-se tão inofensivo quanto um dente de leite. Quando sofre um de seus acessos de sensualidade, fica cego a tudo o que acontece à sua volta.[11]

Para liquidar esse estado tão insatisfatório de coisas, e para conquistar um autocontrole total, o Sargento Fairchild se castra:

> É simples. Esta é a solução. Aqui tenho um pedacinho de corda. Aqui está um revólver. Sou impiedoso. Os rebeldes têm de ser fuzilados... Depois disto as mulheres não vão me custar mais nem um tostão... *Tenho* de fazê-lo, para continuar a ser o "Bloody Five". Fogo![12]

E desse modo a causa das dificuldades é removida. É arrancada a raiz dos impulsos instintivos. A razão e o autocontrole são restabelecidos. Vinte e cinco anos mais tarde, Brecht voltou ao mesmo assunto. Na tragicomédia do século XVIII, de autoria de Lenz, *Der Hofmeister,* que Brecht adaptou brilhantemente para o Berliner Ensemble, o herói, cujos impulsos sexuais interferiam no bom cumprimento de suas incumbências de preceptor, resolve tomar exatamente a mesma atitude.

---

[11] *Erste Stuecke II,* p. 196.
[12] *Ibid.*, p. 281.

O conflito entre o instinto subconsciente e o autocontrole racional constitui, assim, um dos principais temas da obra de Brecht. Por vezes toma a forma da violência para com a parte instintiva da natureza do homem, outras se atenua até um clima mais ameno, como o de Baloun, amigo de Schweik, incapaz de controlar seu apetite sem fim. Mas está sempre presente, mesmo quando muda a própria atitude de Brecht em relação aos dois aspectos conflitantes. Pois às vezes é a razão que aparece como a força positiva e a emoção instintiva é que é encarada como perigosa ou malévola, mas às vezes é a razão que é má e a emoção e o instinto que são bons.

Na amarga peça didática *A Exceção e a Regra*, por exemplo, o pobre cule cede à sua emoção positiva de compaixão por outro ser humano que sofre e oferece seu cantil ao mercador sedento. O mercador, que tem razões para julgar que o cule a quem maltratou o odeia, toma o gesto de compaixão como um ataque e mata o cule. O juiz que julga o caso aceita as provas. No entanto, absolve o mercador. Esperar que um ser humano ajude outro na hora da necessidade *não é razoável*. Não se podia esperar que o mercador pensasse que o cule não o fosse atacar. A bondade e a compaixão sendo a exceção, e a desumanidade a regra, o cule merecia ser morto, sendo vítima de sua própria emoção bondosa. A razão, fria e dura, é que governa o mundo.

Porém em *Mahagonny*, o esquema é invertido. Aqui o instinto e a emoção representam o caos e a avidez do carreirista e cúpido mundo capitalista. O herói Paul proclama a auto-indulgência como a lei suprema de Mahagonny. O resultado é o caos intolerável e o próprio Paul é condenado à morte; os que seguem o cego impulso do instinto devem morrer.

É interessante ver como Brecht transformou seu próprio conflito na luta entre a antiga e a nova ordem das coisas: aqui as forças misteriosas do instinto, que haviam sido representadas pela imagem da luxuriante floresta virgem que asfixiou os homens de Cortez e, mais tarde, pela selva da grande cidade de Chicago, tornam-se o símbolo da ávida sociedade *laissez-faire* do capitalismo. Contra ela as forças da disciplina e do autocontrole se arregimentam sob a bandeira do marxismo científico e da disciplina do Partido Comunista.

A sujeição dos impulsos irracionais do indivíduo exige um esforço violento. O autocomedimento dessa espécie, quando projetado para o exterior, transforma-se em violência. Brecht, embora ocasionalmente dado a explosões de violência, mas aparentemente o mais dócil e controlado dos homens, preocupava-se constantemente com a necessidade da violência. A vitória da razão, para ele, só podia ser alcançada por meios violentos. Quando o caos houvesse sido banido do mundo, então poderiam existir a amizade e a cortesia confuciana; mas antes é preciso que haja violência, a violência dos trabalhadores do partido em *Die Massnahme* contra seu jovem camarada, a violência dos ambiciosos hedonistas de *Mahagonny*, ou dos *gangsters* de *A Ópera dos Três Tostões*. Até a suave Joan Dark, a *Santa Joana dos Matadouros*, que acreditavam no Deus do amor e na não-violência cristã até que os acontecimentos a ensinassem a crer do outro modo, morre com um pedido de violência em seus lábios

> *Portanto aquele que diz aqui na terra que há um Deus,*
> *E no entanto não há Deus visível,*
> *E, sendo invisível, mesmo assim os ajudará —*
> *Deve ter a cabeça arrebentada nas pedras do caminho*
> *Até morrer como um cão. . .*
> *. . .Pois*
> *Só a violência ajuda, onde reina a violência — e*
> *Só os homens podem ajudar onde existem homens.*[13]

A violência, assim, é tanto má quanto boa: má nas mãos dos *gangsters da Ópera*, das cavadouras de ouro da *Mahagonny*, nas mãos do rei dos matadouros de Chicago, Pierpont Mauler, mas boa nas mãos do Partido Comunista, onde pode ser defendida como violência que tem como objetivo acabar com a violência. Entretanto aqueles que usam a violência são sempre olhados com admiração por Brecht, do mesmo modo que preferia os ciclistas das provas de seis dias aos ganidos dos poetas burgueses. É a admiração pelo homem forte, concebido como aquele que *faz*, em contraste com o pensador; é o herói nietzschiano, que permeia tanto da literatura alemã — atitude nascida das frustrações, dos profundos sentimentos de impotência de poetas e filósofos, num país no qual tradicionalmente os intelectuais eram considerados meros sonhadores e excluídos de toda e qualquer influência sobre os problemas do mundo. O clamor de Marx para que a Filosofia deixasse de ser mera teoria e entrasse no campo da ação prática nasce da mesma fonte — e também envolve, é claro, o uso da violência.

Mas pode o mundo ser mudado pela violência? Para Brecht, lutar para dominar as forças do caos que existiam nele, uma resposta positiva para tal questão, era uma necessidade desesperada. Se a violência era sem dúvida capaz de mudar o mundo para pior — então por que não também para melhor? Brecht, como de hábito, enfrentou o problema por um ângulo negativo. Em sua comédia *Mann ist Mann,* escrita em meados dos anos vinte, três soldados coloniais ingleses, cúpidos, maus e vulgares, transformam completamente um homenzinho inofensivo num guerreiro feroz. Conseguem-no por métodos que antecipam as técnicas de lavagem cerebral das sociedades totalitárias com uma precisão tão desconcertantemente profética quanto a que previu, em *Die Massnahme,* os expurgos stalinistas. O pobre Galy Gay é acusado de um crime qualquer até sentir o mais avassalador sentido de culpa, ser condenado à morte num arremedo de julgamento e ser levado a crer que foi executado. A partir desse momento, aceita de bom grado sua nova identidade:

---

[13] Brecht, *Die Hl. Johanna der Schlachthoefe*, *Versuche 5*, p. 453.

> *...o Sr. Bertolt Brecht provará que se pode*
> *Fazer o que se quiser com um homem:*
> *Um homem será remontado como um automóvel hoje,*
> *diante de vocês,*
> *Depois do que ficará como novo...*[14]

À luz das recentes pesquisas sobre as técnicas de lavagem cerebral, a antecipação intuitiva de Brecht da essência e dos métodos de tal processo, já desde 1924-6, é estarrecedora. E, novamente, o que pretendeu apresentar como um ataque contra a brutalidade da ordem social vigente transformou-se, de fato, numa previsão da realidade da espécie de totalitarismo que ele mesmo abraçava. Seus argumentos de que, se um homem pode ser transformado por tais métodos violentos em algo de pior, também poderá ser transformado em algo de melhor, foram postos em prática pelos "engenheiros sociais" de Stalin, com resultados tão aterrorizantes quanto os que Brecht descreve em sua peça.

Condena Brecht os soldados que lavam o cérebro do pobre Galy Gay? Ou será que os admira? Aplaude ele a automutilação do Sargento Fairchild? Ou é por ela repelido? Aqui, como em outros casos, é impossível dar, pelo escritos de Brecht, uma resposta clara. O leitor ou espectador pode escolher suas respostas. O que uma parte de sua personalidade aprovava, outra condenava. E assim o sucesso de Brecht como escritor se deve em grande parte à ambivalência das imagens que usa — o que, por seu turno, é uma conseqüência da forma particularmente aguda de seu envolvimento no conflito humano básico entre a razão e o instinto. A ambivalência que ostenta em sua atitude em relação ao assunto de seus escritos é também refletida na exuberância do elemento romântico e na austeridade do elemento clássico dos aspectos formais de sua obra. A alternância de rispidez e lirismo, banalidade e sublime simplicidade, austeridade e luxuriante imagística em sua poesia e suas peças é a marca registrada de Brecht. Sua expressão mais característica é seu uso da paródia. Pois a própria paródia é ambivalente — ela caçoa e imita a um só tempo. O sucesso das canções de *A Ópera dos Três Tostões,* por exemplo, pode ser em grande parte atribuído a essa natureza dupla da paródia; a balada sentimental do cáften, ou os duetos pseudo-amorosos de Macheath e Polly, permitem-nos rir do grotesco de tais emoções quando sentidas por personagens tão abjetos — e, ao mesm otempo elas têm, por trás, a força autêntica do verdadeiro sentimento. A paródia permitiu a Brecht ser sentimental e escrever canções de amor sem ceder conscientemente às suas emoções. E permite também que o espectador se sinta, ao mesmo tempo, ironicamente superior e sentimental.

A ambivalência da atitude de Brecht, que nasce de uma individualidade profundamente cindida dentro de si mesma, também nos dá a pista para o estilo brechtiano de interpretação: a negação da identificação entre o ator e o personagem produz uma imagem dupla. O ator encarna o personagem, mas ao mesmo tempo comenta-o: em outras palavras, o ator mostra as ações dos personagens e, simultaneamente, apresenta o raciocínio crítico que lhes permitiria impedir-se de se comportar como se comportam. Brecht queria que o ator apresentasse o retrato de um homem compelido por suas emoções, criticamente, embora impotentemente consciente de sua irracionalidade.

A violência dos primeiros conflitos de Brecht consigo mesmo abateu-se visivelmente a partir do momento em que finalmente se comprometeu com o credo comunista. O comunismo, ou antes aquela espécie particular dele feita sob medida para atender às suas necessidades pessoais, fornecia o foco em torno do qual pôde integrar as forças que o arrastavam em tantas direções diversas. A dialética hegeliana dava uma aura de racionalidade às atitudes e emoções mais gritantemente ambivalentes: a asseveração marxista de se constituir certeza científica tornava aceitáveis os mais obviamente irracionais anseioso de ódio e violência, e a condenação marxista da ordem social vigente permitia-lhe deleitar-se no mais negro e niilista pessimismo sem que ficasse obrigado a entregar-se ao desespero. Para uma personalidade tão profunda-

---

[14] *Erste Stuecke II,* p. 229.

mente cônscia do isolamento humano, e que tão dificilmente estabelecia contato com os outros, a imagística sistematizada e os objetivos coletivistas do partido forneciam uma ilusão redentora de ser capaz de compartilhar de uma grande experiência coletiva. Como diz Pelageya Vlasova, em *A Mãe,* uma causa compartilhada fornece aquela "terceira coisa" que permite a comunicação entre dois seres humanos:

> *. . .Eu*
> *Fiquei com meu filho. E como? Por meio*
> *Da terceira coisa.*
> *Ele e eu éramos dois, mas a terceira coisa*
> *Nós tínhamos em comum, buscávamos em comum,*
> *E ela nos unia. . .*
>
> . . . .
>
> *Como ficávamos próximos um do outro, quando próximos*
> *Dessa coisa. Como éramos bons um para o outro, perto*
> *Dessa boa causa.*[15]

Nem pode ser por mera coincidência que esse abrandamento da atitude de Brecht, a reintegração de sua personalidade cindida, date da época em que um novo tipo de personagem aparece em sua obra — a imagem materna. Até então uma boa proporção dos personagens femininos das peças de Brecht era constituída de prostitutas, alcoviteiras, infanticidas e moças perdidas; a depravada dona de bordel, Leocadia Begbick, que aparece tanto em *Mahagonny* quanto em *Mann ist Mann,* as mulheres de Baal, que são pouco mais do que objetos de sua insaciedade sexual, todos esses personagens femininos eram olhados com um misto de ódio e desprezo.

A dramatização de *A Mãe,* de Gorki, e a *Santa Joana dos Matadouros* introduzem um novo tipo de personagem feminino — a revolucionária. Mas, enquanto que Joana é inteiramente assexuada, Pelageya Vlasova tem as características de uma verdadeira mulher: sua maternidade é igualmente emocional e racional — e assim também sua atitude revolucionária, que nasce de seu amor maternal pela humanidade, de seu desejo de espalhar a felicidade. O mesmo tipo arquetípico, freqüentemente interpretado pela mulher de Brecht, Helene Weigel, reaparece numa série das peças mais tardias de Brecht: em *Mãe Coragem,* onde a imagem materna é recoberta pelo desejo de lucro e pela culpa de estimular a guerra da vivandeira, mas, mesmo assim, chega até o público com sua força elementar; em *Os Fuzis da Senhora Carrar,* onde o amor materno transcende seu egoísmo e se dispõe até mesmo ao sacrifício dos próprios filhos na luta contra a classe inimiga; em *A Alma Boa de Se-Tzuan,* onde o único ser humano bom é uma prostituta que tem sentimentos maternos e está pronta a lutar por seu filho, ou em *O Círculo de Giz Caucasiano,* onde, caracteristicamente, a figura materna é partida em dois: a mãe física e a espiritual, a mulher que ama o filho e a que quer usá-lo para seus próprios objetivos egoístas. Ao tentar provar seu direito à criança, elas o puxam em direções diferentes para fora do círculo de giz, do mesmo modo que o conflito entre a razão e o instinto puxam a personalidade para direção opostas. Mas, também caracteristicamente, nessa peça tardia é a emoção e não a razão quem vence a batalha. E, o que é mais, a mãe adotiva que ama a criança abre mão dela para não feri-la. Não é a violência, mas a capacidade de ceder, que recebe o prêmio.

Pois, um vez que Brecht havia aceitado a disciplina de seu novo credo e diminuído a ameaça de ser dominado por forças instintivas incontroláveis, o lado emocional passou a aparecer em luz cada vez mais favorável. É como se os sentimentos de culpa que a princípio haviam sido provocados pela tentação de sucumbir aos impulsos emocionais agora se tivessem transferido para o lado oposto: Brecht sentia-se agora culpado de haver optado por uma ideologia friamente irracional e inevitavelmente cruel.

Freqüentemente o conflito entre a razão e o instinto é simbolizado pela dicotomia de um personagem: no balé-cantata *Os Sete Pecados Mortais* a heroína Anna aparece dividida entre a Anna instintiva e emocional, que dança, e a Anna racional e prática que canta. Ela é uma dançarina que deixa seu lar na Luisiana com o objetivo de ganhar dinheiro suficiente para que a família possa construir uma casa. Os instintos naturais de uma moça sadia que, se seguidos, prejudicariam sua capacidade de ganhar dinheiro, apresentam-se então, diante de sua família e para seu eu racional, como os sete pecados mortais. O amor que sente por um homem pobre, que poderia impedi-la de se vender a um homem rico é o pecado da luxúria, seu desejo de comer em lugar de passar fome para manter seu físico em forma para poder fazer *strip-tease* é gula, etc. Tendo resistido a todas essas tentações, Anna volta para casa com o dinheiro. Numa sociedade comercial, o instinto tem de ceder ao cálculo. Nesse caso, portanto, o instinto e a emoção é que são positivos, o frio racionalismo negativo.

E é o mesmo o tema de *A Alma Boa de Se-Tzuan.* Os deuses recompensam a bondosa prostituta com dinheiro suficiente para começar um negócio modesto, mas, para evitar que seus semelhantes a explorem, a bondosa Shen Te tem de adotar a máscara do primo impiedoso que expulsa os parasitas. Novamente a razão e a emoção aparecem como aspectos separados e contraditórios da mesma personalidade. Como ser totalmente bom significa a ruína, a parte impiedosa, dura, racional, da natureza precisa assumir o comando.

---

[15] Brecht, *Die Mutter, Versuche 7,* p. 48.

Em Puntila, a personalidade racional é sóbria, enquanto que o lado bom e emocional de sua natureza se revela apenas quando está bêbado. Shen Te é um ser humano bom que tem de ser mau para sobreviver; Puntila é um mau caráter que perde sua vilania quando perde a razão. Em ambos os casos, como em *Os Sete Pecados Mortais,* a razão é equacionada aos aspectos negativos da natureza humana. E reside aí o maior contraste com o primeiro período de Brecht, no qual ele tendia para a rejeição do lado emocional da natureza humana e clamava por uma disciplina da mais fria razão para restaurar a ordem quando as emoções levavam ao caos. Essa mudança, entretanto, é apenas resultado de uma diminuição de tensão. As emoções, se forem seguidas, ainda levariam à ruína. E nesse sentido continuam a ser negativas. Porém agora são encaradas como basicamente boas e não como impulsos incontroláveis que ameaçam a própria sanidade. Quando Brecht estava a caminho da aceitação da disciplina comunista, ele se inclinava no sentido da rejeição do lado emocional do homem, a equacioná-lo com o caos da ordem social vigente: depois de se haver entregue ao que considerava como um credo supremamente racional, passou a retratar o lado racional de seus personagens como um elemento de vilania em sua personalidade — embora necessário para sua sobrevivência na sociedade. Brecht, naturalmente, sempre argumentava que depois da vitória do comunismo desapareceria o conflito entre a razão e o instinto; mas o fato é que uma atitude prática em relação ao problema da sobrevivência e do sucesso — tal como também o exigiam as táticas altamente realistas do comunismo — é sempre apresentada sob ângulo negativo nas obras da maturidade de Brecht.

O conflito do instinto e da emoção também caracteriza as duas peças mais maduras de Brecht. *O Círculo de Giz Caucasiano* e *Galileu.* Nessas duas grandes peças, um dos personagens principais tem traços autobiográficos do autor. Brecht havia finalmente encontrado um modo de se retratar no palco. O juiz Azdak, em *O Círculo de Giz Caucasiano,* é um palhaço devasso e imoral, no entanto, mesmo que seja pelas razões erradas, faz o bem. Quando a guerra civil e a desordem pública elevam-no ao assento dos juízes, distribui a justiça porque desconhece a lei e porque é suficientemente corrupto não só para aceitar subornos como também para enganar aqueles que o subornaram. Porque segue suas

emoções é um vilão, mas porque segue sua esperteza inata e sua compreensão intuitiva dos homens, em vez de ficar ouvindo as razões dos advogados, faz o bem. Intencionalmente ou não, o que Brecht fez aqui foi desenhar um magistral retrato de si mesmo — um personagem altamente complexo e contraditório, servil e arrogante, esperto e tolo, divertido e safado, humilde e convencido, familiar e distante — e genial. Azdak é um campo de batalha do conflito entre o instinto e a emoção — mas o instinto ganha sempre: e é por isso que, em última análise, Azdak é um homem bom. Raramente realiza o que se propõe, seus planos são derrotados por seus instintos e intuições — do mesmo modo que o próprio talento poético de Brecht sempre conseguiu sobrepujar suas intenções racionais.

Também Galileu é um gênio. Também ele é um homem sensual e glutão. Mas seu instinto mais poderoso é o da curiosidade. Seu maior prazer sensual é o da descoberta. E é aqui que Brecht finalmente alcança o próprio cerne do problema — a ânsia do conhecimento, o lado mais racional das ambições humanas, a própria ciência, são mostrados como apenas mais uma das necessidades básicas, instintivas, do homem, tão profundamente arraigadas no irracional quanto o instinto da procriação. Para poder satisfazer esse instinto, Galileu está pronto a cometer a ação mais sórdida: engana os venezianos vendendo-lhes um telescópio que não inventou, mas apenas plagiou — o que é claramente um traço autobiográfico. Escreve cartas abjetamente servis aos Medici, cujo despotismo despreza. E, com a covardia física dos sensuais, repudia suas teorias. Na primeira versão da peça, a ação de Galileu era apresentada como perdoável, como se fosse um ato de cálculo e manha deliberados: retratando-se, ele salvou a própria vida e ganhou tempo para completar seu tratado, que subseqüentemente conseguiu escamotear para o mundo livre. Porém pouco antes de Brecht morrer, quando dava os toques finais na versão revisada da peça e ensaiava o Berliner Ensemble, ele mudou de opinião — insistia agora que Galileu "tinha de ser mostrado como um criminoso social, um torpe",[16] dizendo a seus atores:

> Galileu é apresentado como um homem que está certo, um dos grandes heróis dos quinhentos anos seguintes, que derruba todas as barreiras, mas que depois se desarma e se torna um criminoso. Essa é uma das grandes dificuldades: mani-

---

[16] Brecht citado por K. Ruelicke, "Leben des Galilei-Schlusszene", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957, p. 292.

> festar o elemento criminoso da personalidade do herói. Apesar de tudo, ele é um herói — e, apesar de tudo — ele se torna um criminoso...[17]

Herói e criminoso — novamente encontramos a dualidade da personalidade brechtiana. Galileu se torna um criminoso porque, por sua covardia, estabeleceu a tradição da subserviência dos cientistas ao Estado — tradição que, segundo Brecht, atingiu seu ponto culminante com a fabricação da bomba atômica, que a ciência pôs à disposição de homens ordinários, não-científicos, para servir sua política de força. Galileu, o herói da ciência, torna-se assim a encarnação da razão em todo o seu esplendor, ainda uma vez arruinada por sua incapacidade para vencer o lado baixo, instintivo, inarticulado, da natureza humana. O maior dos intelectos, a própria personificação da ciência, fica assim impotentemente amarrado aos cegos instintos de sua natureza subconsciente, do mesmo modo que o pobre Mazeppa ficara atado ao cavalo selvagem que o carregara ao seu destino.

Pois a tentativa de banir o instinto e a emoção para viver como um ser totalmente racional está predestinada ao fracasso. Embora o negasse exaustivamente em público, Brecht sabia muito bem disso. Num de seus pouquíssimos poemas realmente íntimos, privados, a magnífica seqüência dos *Quatro Salmos* (escrita em meados da década dos trinta porém publicada apenas após sua morte), ele o confessou:

Sou o mais prático de todos os meus irmãos —
E minha *cabeça é que vem primeiro!*
Meus irmãos eram cruéis, eu sou o mais cruel —
E eu choro *de noite!*[18]

---

[17] *Ibid,* p. 294.

[18] Brecht, "Der vierte Psalm", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957, p. 141.

Capítulo XI

O MUNDO DE BRECHT

Vejo o mundo numa luz suave: é o excremento de Deus...

BRECHT, *Baal* [1]

Era muito bonito... tudo.

BRECHT, *Baal*[2]

Se for aceita a análise que procuramos fazer nos capítulos antecedentes da preocupação de toda a vida de Brecht com o seu próprio conflito entre as forças da razão e do instinto, sua incapacidade de adaptar-se às exigências de uma estreita linha política será facilmente compreendida. E será visto também que longe de ser apenas um mero autor de bulevar esquerdizante, como o descreveu Eugène Ionesco[3] — por certo baseado em comentários ouvidos aqui e ali e não numa leitura detalhada de suas peças — Brecht estava tão profundamente preocupado com os problemas do homem e com a ironia da condição humana quanto James Joyce, Kafka, ou existencialistas franceses.

O retrato que Brecht faz do mundo tem muito em comum com o sombrio panorama apresentado por esta última escola. Como Sartre ou Camus, Brecht via o homem condicionado por sua ambientação social, com uma personalidade que não é mais do que o resultado de circunstâncias exteriores que mudam.

---

[1] *Erste Stuecke I*, p. 80.

[2] *Ibid.*, p. 98.

[3] Eugène Ionesco, "The Playwright's Role", *The Observer*, Londres, 29-6-1958.

Não é por mera coincidência que Brecht — bem como toda a geração de escritores alemães cujo principal representante é ele, o único, aliás, com probabilidade de sobreviver, em virtude de sua linguagem e da intensidade de sua visão poética — prenunciaram os existencialistas franceses da geração seguinte. Se o desespero destes, sua decisão de se "engajarem", nasceu da derrota francesa de 1940, os de Brecht e seus contemporâneos haviam sido engendrados pela derrota alemã de 1918. Em cada um dos casos, os jovens intelectuais reagiram com espírito amargamente realista a um mundo no qual a confortável segurança do mundo burguês havia sido substituída pelo terror e pela violência.

Essa atitude implacavelmente realista do caso de Brecht era irmã da impiedade nascida do desespero e do orgulho ofendido que levou outros membros de sua geração, menos sofisticados, aos braços de Hitler. Por outro lado, o mito tribal do nacionalismo representava a vitória das forças selvagens e irracionais da natureza do homem que Brecht tanto temia, tanto nele mesmo como na sociedade. Mas, sendo de sua geração, buscou contrabalançar tal ameaça com medidas marcadas pelo mesmo veneno: violência para vencer a violência, ódio para erradicar o ódio e abrir caminho para a doçura da razão e da amizade. Totalitarismo para derrotar totalitarismo. Mal para banir o mal.

Sua própria incapacidade de se libertar desse dilema é que está na raiz de seu sucesso e de sua significação como poeta: estando tão profundamente envolvido no conflito, tão profundamente marcado pelo mal de seu tempo, foi capaz de dar-lhe plena e válida expressão. É por isso que peças como *Die Massnahme* e *Mann ist Mann* foram não só antevisões proféticas de coisas inimagináveis ao tempo em que foram escritas, mas também continuam a ser até hoje enunciados poéticos comovedores e compactos a respeito de algumas das preocupações fundamentais de nosso tempo.

O mundo de Brecht é o universo vazio pelo qual o grito de Nietzsche de que "Deus está morto" reboa com eco reverberante e aterrador. "O mundo é pobre e o homem é mal",[4] "A coisa viva mais mesquinha, e a mais fraca, é o homem"[5] — se essa duas frases resumem a opinião do Brecht da primeira fase, um dos tolos e impotentes deuses de *A Alma Boa de Se-Tzuan* a repete nessa peça, muito mais tardia: "O mundo é inabitável, é preciso admiti-lo"[6]; e a própria alma boa, Shen Te, a prostituta maternal, chega à mesma conclusão:

> *...Quem ajuda os perdidos*
> *Se perde também. Pois quem resiste muito tempo*
> *A ser maldoso, quando morrem os que não comem carne?*

E ela pergunta:

> *Algo de errado deve haver em seu mundo. Por que*
> *Há prêmios para a maldade, por que recebem os bons*
> *Punições tão severas?*[7]

Outro tema freqüente é o da virtude não trazer recompensas e ser, em verdade, sinal de estupidez. Como diz Mãe Coragem:

> Se em algum lugar aparece muita virtude, é sinal de que alguma coisa está errada... Vejam só; se um general ou rei é estúpido e leva o povo a algum aperto, então este precisa de coragem desesperada, que é uma virtude. Se ele é muito sovina e recruta menos soldados do que devia, então estes têm de ser fortes como Hércules. E se ele é preguiçoso e não dá atenção a nada, eles têm de ser espertos como cobras, pois senão estão liquidados. Precisam de uma lealdade toda especial se ele lhes fica pedindo muito... Todas essas são virtudes sem as quais um país correto ou um bom rei ou general podem passar muito bem. Num país bom não se precisa de virtudes; as pessoas podem ser bem comuns, de inteligência mediana e até mesmo covardes, pois isso não terá a menor importância...[8]

E na mais amarga de todas as peças de Brecht, *A Exceção e a Regra*, um personagem proclama a seguinte filosofia:

> *Perto de você alguém tem sede: feche os olhos depressa!*
> *Tampa os ouvidos: alguém geme a seu lado!*
> *Impeça seus passos: alguém chama por socorro!*
> *Ai de quem se esquecer de si mesmo!*
> *Oferece-se água a um homem, e*
> *Um lobo bebe!*[9]

---

[4] *Die Dreigroschenoper, Stuecke III*, p. 62.
[5] *Mann ist Mann, Erste Stuecke II*, p. 272.
[6] *Der Gute Mensch von Sezuan, Stuecke VIII*, p. 389.
[7] *Ibid.*, p. 402.
[8] *Mutter Courage, Stuecke VII*, p. 88.
[9] *Dis Ausnahme und die Regel, Stuecke V*. p. 226.

Os pobres são maus e os ricos são impiedosos e cruéis. Repetidamente Brecht demonstra sua tese de que os pobres sofredores, tendo oportunidade de subir, se tornariam tão avarentos e sem coração quanto os rapaces homens de negócios que ele se divertia tanto em apresentar ao público. A guerra é o estado natural num mundo povoado por homens. E não há justiça. Apesar de tanto gostar de cenas de tribunal (são poucas as peças de Brecht em que não haja uma delas), ele negava que o homem pudesse ser juiz honesto de seus semelhantes. A possibilidade de um julgamento salomônico como o de *O Círculo de Giz Caucasiano* tem de ser explicado pelas peculiaríssimas circunstâncias que levam um verdadeiro canalha, Azdak, a atuar como juiz. Só os muito jovens ou os muito simples têm algo semelhante à inocência: as duas santas Joanas, Joan Dark dos matadouros de Chicago e Simone Machard, a mocinha francesa que sonha em salvar seu país em 1940. E ambas estão condenadas por causa de sua inocência e bondade. O único personagem inocente e bom que ganha no final é Grusche, a empregadinha de *O Círculo de Giz Caucasiano,* a mais amena de todas as peças. Mas até ela é avisada de que não deve salvar a criança desprotegida: "Terrível é a tentação da bondade![10] E a vida só continua porque as mães insistem, teimosa e irracionalmente, em criar seus filhos.

Essa é portanto uma visão do mundo que pertence à grande tradição trágica de pessimismo que inspirou tanto da literatura dramática desde Ésquilo até Sêneca, desde Shakespeare até os nossos dias. É um mundo maculado pela presença do mal e pelas cegas maquinações das forças irracionais, um mundo sem Deus. Nas peças de Brecht, o lugar do destino é tomado pelo imperscrutável funcionamento da ordem social que modela a vida dos personagens e os atira na desgraça ou na felicidade. A personalidade humana não é mais uma essência imutável, mas, apenas, o produto da pressão das forças sociais num dado momento. E a vontade humana nada pode contra elas.

Tal o aspecto negativo do quadro. Em seus últimos anos, repetidamente Brecht asseverou, entretanto, que essa era apenas uma parte do quadro. Em seu lado positivo, dizia ele, esse aspecto era contrabalançado pela esperança, pela virtual certeza, do comunismo. Mas invariavelmente as peças de Brecht têm construção elíptica; o lado negativo é sempre apresentado em detalhe e fica demonstrado que o mundo é um lugar terrível. Às vezes, bem no fim, há uma sugestão de que tudo isso deve e pode ser mudado. Outras vezes compete exclusivamenteao público chegar por si a essa mesma conclusão. Porém o lado positivo sempre é apenas postulado, nunca demonstrado. A mais positiva das peças, *A Mãe,* nos mostra Pelageya Vlasova avançando na vanguarda dos manifestantes da Revolução de Outubro, no limiar da nova ordem; porém nem um só passo é dado para que se penetre nela. Uma peça após outra retrata os horrores do mundo *antes* da revolução, mas uma única cena, o prólogo de *O Círculo de Giz Caucasiano,* se situa na terra prometida — uma fazenda coletiva na Rússia Soviética. E, no caso, os críticos soviéticos negaram furiosamente qualquer semelhança com a realidade dos fatos, salientando que os camponeses de Brecht eram pura fantasia. Brecht escreveu *O Círculo de Giz Caucasiano* nos Estados Unidos, onde se poderia argumentar que estivesse fora de contato com as realidades da ordem comunista; porém em oito anos de Berlim Oriental ele foi incapaz de produzir uma só peça sobre a realidade da vida na Alemanha comunista. E lá ele tinha a experiência bem diante de seus olhos, As autoridades alternadamente imploraram-lhe e ordenaram-lhe que tentasse. Mas não conseguiu. Por quê?

A resposta é por demais óbvia: o lado positivo não representa uma verdade cientificamente demonstrável, mas apenas uma piedosa e comovente esperança, que era constantemente negada pela experiência do mundo real do próprio Brecht. Ele havia escapado ao desespero por atribuir todo o horror e a repugnância que sentia à ordem social de sua época, enquanto que o que de fato atacava não era a natureza humana quando sob um regime capitalista, mas apenas a sua experiência pessoal da própria natureza humana. A análise de sua linguagem mostra que, de modo geral, ao pintar seus quadros pessimistas, ele fala sobre *o homem, o mundo,* e que só ocasionalmente existe qualquer cláusula qualificatória: "o homem nestas circunstâncias", "o mundo sob esse sistema", etc. Mas mesmo assim não chega jamais à verdade da proposição — isto é, de que o mundo pode ser mudado para melhor — a ser demonstrada. "Mudem o mundo: ele precisa ser mudado!" é uma exortação que corre pelas peças de Brecht como um refrão. Porém ele nunca conseguiu demonstrar de forma convincente *em que* queria que o mundo fosse transformado, ou *como* ele o poderia ser. "A Verdade É Concreta" era o *slogan* que ele ostentava diante de seus visitantes na Dinamarca ou em Hollywood. Esse aforismo contém a essência do objetivo do dramatista e justifica seus labores: pois a ciência e a filosofia podem apenas generalizar. O dramatista pode apresentar a verdade da única forma

---

[10] *Der kaukasische Kreiderkreis, Stuecke X,* p. 174.

inteiramente convicente, porque cria um retrato completamente individual e concreto da realidade. É por isso que, nos termos do próprio Brecht, não importa o que as suas convicções políticas tenham sido *fora* de sua obra. A verdade só pode ser contida dentro da ação concreta das próprias peças. E estas *nunca* dão provas concretas da exeqüibilidade, ou sequer da natureza, do estado utópico ao qual ele aspirava. Elas são totalmente negativas: ataques à ordem vigente.

E nisso, é claro, Brecht é um marxista autêntico. Pois nem Marx nem Engels jamais apresentaram um retrato concreto da ordem mundial que queriam criar. Também eles foram, essencialmente, críticos. Criticaram o sistema social de sua época em termos brilhantes, espirituosos, copiosamente documentados e, muitas vezes, injustos; analisaram os defeitos do capitalismo de meados do século XIX e provaram a si mesmos que ele estava destinado a acabar em catástrofe. Mas, quando chegou a hora de definir a nova ordem que viria tomar o seu lugar, sua visão profética fica virtualmente em branco. Também Brecht era primordialmente um crítico, brilhante na demonstração do impasse em que se encontra o homem, da iniqüidade das suas instituições, um tanto ou quanto ingênuo ao querer revelar os detalhes das operações do comércio e das altas finanças, porém sem nada de concreto a oferecer quando chega o momento de mostrar como funcionaria um sistema melhor. A própria violência de seu clamor pela mudança, sua repetida asseveração de que as coisas não podem, em hipótese alguma, continuar como são hoje, nasce dessa sua incapacidade.

De fato, se extrairmos os significados contidos em suas peças na forma concreta tridimensional, da recriação da realidade pelo artista, o resultado contradirá o fácil otimismo das esperanças escatológicas proclamadas por Brecht a respeito de um paraíso terrestre marxista. Pois ele mostra constantemente a fraqueza do homem, sua incapacidade de enfrentar seus problemas segundo sua compreensão do que seria racional, sua sujeição ao instinto e à paixão cega. A pobreza, como ele não se cansa de repetir, gera a mesquinhez e o egoísmo. Porém os ricos também são mesquinhos e egoístas. Por quê? Porque usufruem um sistema iníquo ao qual têm de se acomodar. E por isso o sistema tem de ser mudado. Porém, no ponto de vista de Brecht, não pode ser apenas mudado lenta e gradativamente; só a violência poderá trazer uma mudança realmente fundamental. Porém a violência é iníqua. E os métodos iníquos, como o prova Brecht repetidamente, resultam em pessoas iníquas. Os poderes criadores de Brecht colocam diante de nós as provas de cada uma dessas proposições, concreta e convincentemente. Mas ele é incapaz de sugerir algum modo de se quebrar esse círculo vicioso:

> Você negaria que o uso da força rebaixa aquele que a ela recorre?
> Não, eu não o negaria.[11]

Essa breve troca de palavras, que ocorre na última peça que Brecht chegou a completar, *Die Tage der Kommune,* resume seu dilema. Ele não foi capaz de resolvê-lo e estava por demais imbuído da profunda integridade instintiva do verdadeiro poeta para que pudesse fingir que o resolvera em alguma passagem oca de altissonante retórica. Depois de mostrar que os revolucionários da Comuna de Paris fracassaram porque seus líderes eram excessivamente idealistas e muito delicados para aplicar o terror com toda a sua implacabilidade, não lhe é possível negar que a própria violência é um mal, que gera o mal. Tivesse ou não Brecht consciência dessas implicações, o fato é que lá estão elas. Lênin, que *aprendeu* a lição da Comuna de Paris e não recuou diante da violência, acabou na outra ponta do dilema. Que não é o dilema do capitalismo, mas o da natureza humana.

Fracassa assim a obra de Brecht, como com toda a razão o sentiram os comunistas, na transmissão da mensagem de esperança na redenção do homem por uma mudança radical na ordem social, que ele tão persistente e sinceramente tentou colocar nela. Porém o efeito final do quadro negativo da condição humana feito por Brecht não é completamente desesperador. Repetidamente a desesperança da luta solitária e insensata do homem é tornada suportável por sua própria aceitação por gente humilde que luta contra os terrores do universo com resignação e simplicidade: Joan Dark, Simone Machard, Mãe Coragem, Schweik, Shen Te, Grusche, todos eles se redimem por sua coragem diante de forças avassaladoras.

Um dos projetos que ocupavam o pensamento de Brecht, mas que nunca chegou a terminar, era uma ópera, *Die Reisen des Gluecksgotts (As Viagens dos Deuses da Fortuna),* na qual o deus chinês da Fortuna deveria visitar as cidades arruinadas depois de uma grande guerra para instar as gentes a lutar por sua felicidade. Ele entra em conflito com as autoridades e é condenado à morte.

> E agora os carrascos experimentarão suas artes nesse pequeno deus da fortuna. Mas os venenos que lhe ministram pa-

---

[11] *Die Tage der Kommune, Stuecke X,* p. 417.

> recem-lhe saborosos; sua cabeça, que será cortada, crescerá imeditamente de novo; na forca, ele executará uma dança de contagiante hilaridade, etc. É impossível matar o anseio humano pela felicidade.[12]

Paul Dessau, que devia escrever a partitura, conta-nos: "A felicidade significa o comunismo."[13] Porém ainda uma vez tal identificação, na qual Brecht sem dúvida acreditava, permanece abstrata, limitada às convicções privadas do autor, e não parece ter sido colocada em termos concretos. O que a ópera teria, ainda uma vez, colocado diante do público, era o aparato da força e da autoridade a braços com o inextingüível anseio da humanidade pela redenção dos males do mundo.

Porém o pequeno deus, que não pode ser dominado pelo carrasco, é também uma imagem de não-violência: mostrou que as execuções e as medidas coercitivas estão condenadas ao fracasso. Aqui Brecht, em simpatia com o Deus da Fortuna chinês, cuja pequena estatueta tanto prezava, aceita o estoicismo do oriente. É uma atitude que reconhece a insensatez, a irrealidade, do mundo, mas que, ao fazê-lo, reconcilia-se com a vida e suas tarefas diárias. Muito antes de descobrir Confúncio e o taoísmo, Brecht já expressava sentimentos semelhantes; como, por exemplo, no *Grande Hino de Ação de Graças:*

Louvemos o frio, a escuridão e a morte aqui em baixo,
Olhemos do chão para o alto:
Você não importa
E pode morrer sem medo.[14]

Essa atitude taoísta de entrega ao fluxo dos acontecimentos mesmo ao reconhecer-lhes o absurdo, coexistia, na mente de Brecht, com a doutrina da luta das classes e com o evangelho da transformação violenta do mundo, porém em plano mais profundo. E constitui, de fato, a atitude passiva, a entrega à emoção, o abandono da razão, que ele tanto temera em sua juventude, transmutados em suave e profunda filosofia.

E desse modo Brecht, o profeta do planejamento racional por meio dos métodos violentos, é também o autor de um poema como *A Lenda da Origem do Livro de Tao Te Ching Durante a Viagem de Lao Tzu Para o Exílio,* no qual prega a sabedoria da não-violência paciente. Pois

.. o movimento da água mais suave
Conquistará como o tempo a mais forte das pedras.
Compreenda: as coisas mais difíceis são superadas...[15]

E num de seus últimos poemas epigramáticos Brecht fala da máscara japonesa de um demônio mau pendurada em sua parede, cujas feições contraídas mostram

...como é cansativo ser mau.[16]

Por trás do clamor gritante e frenético pela mudança violenta, que era ditado pelo frio processo científico do raciocínio, portanto, sempre permaneceu um anseio pela aceitação quieta, passiva, do mundo como é, com toda a sua rispidez e todo o seu absurdo. Quanto mais ele se forçava a aceitar a camisa-de-força da disciplina e da atividade objetivada, mais profundamente ansiava pelo calor do auto-esquecimento e do auto-abandono. A obra de Brecht como diretor exigia um estilo de tranqüilidade relaxada. Ele abominava as feições crispadas e os movimentos contorcidos da interpretação violenta. E a mensagem favorita de seus primeiros poemas é a do nadador carregado rio abaixo, em suave deriva. Porém tal era sua natureza que seus momentos de passividade abriam caminho para desejos de autocontrole e autodomínio por meio da disciplina e da atividade exaustiva. Atrações e repulsões violentas o empurravam em direções diversas, e sua poesia é a resultante desse paralelogramo de forças altamente complexo. Não é de surpreender que ele não caminhe na direção escolhida por seu intelecto lúcido e calculista.

Tal a explicação para a perturbadora complexidade do impacto artístico de Brecht. Por trás de uma superfície enganosamente simples, sua obra revela camada após camada de surpreendente complexidade e profundidade. O crítico polonês Andrzej Wirth falou da construção estereométrica das peças de Brecht, que sempre caminham em vários planos de tempo, espaço e método narrativo, de uma só vez. Porém o verdadeiro segredo desse efeito tridimensional não reside em qualquer princípio formal de cons-

---

[12] Brecht, "Bei Durchsischt meiner ersten Stuecken", *Stuecke I*, Berlim Oriental, p. 9.
[13] Brecht e Dessau, *Lieder und Gesaenge*, Berlim Oriental 1957, p. 20.
[14] Brecht, "Grosser Dankchoral", *Hauspostille*, Berlim, 1927, p. 62.

---

[15] Brecht, "Legende von der Entstehung des Buches Traoteking auf dem Wege des Lao Tse in die Emigration", *Hundert Gedichte*, Berlim Oriental, 1951, p. 112.
[16] Brecht, "Die Maske des Boesen", *ibid.*, p. 309.

trução e, sim, nas tensões interiores e nas contradições da própria mente consciente e subconsciente do autor. Parece que tais conflitos profundos dentro de uma personalidade estão entre as condições sem as quais não se pode realizar obra criadora de grande gabarito, que tal obra precisa nascer da confrontação constante e penosa entre os diversos níveis da personalidade do autor. Pois só assim pode existir numa obra mais do que o que seu autor nela coloca conscientemente. Só assim poderá ela significar coisas diversas para indivíduos diversos e revelar novos aspectos às gerações que se sucedem.

Porém para o próprio Brecht, que não suportava a idéia de não ter o mais completo controle de sua própria atividade, a divergência óbvia entre suas intenções e os efeitos causados por suas obras sobre o público deve ter sido realmente trágica.

Ele queria ser um escritor para o povo, tão fácil de compreender quanto os cômicos dos parques de diversões, porém quanto mais simples tentava ser, mais complexa se tornava sua obra, de modo que só os intelectuais eram capazes de apreciá-la; queria servir a causa da revolução, mas era olhado com desconfiança pelos seus porta-vozes oficiais, que o condenavam como formalista e o proibiam como influência perigosa, derrotista; queria despertar as faculdades críticas do público, mas só conseguia comovê-lo até as lágrimas; queria fazer de seu teatro um laboratório de mudança social, uma demonstração viva de que o mundo e a humanidade podiam ser alterados, e foi obrigado a suportar vê-las fortalecer a fé do público nas virtudes perenes de uma natureza humana imutável. Foi forçado a ver seus vilões aclamados como heróis, e seus heróis tomados por vilões. Quis espalhar a fria luz da clareza lógica — e produziu uma rica contextura de ambigüidade poética. Abominava a própria idéia da beleza — e criou beleza.

Entretanto o maior paradoxo do processo criador está em que, houvesse ele alcançado seus objetivos, não passaria Brecht de morno e cacete escrevinhador do partido. Fracassando, tornou-se um dos mais inquietantes, mais acaloradamente debatidos e, também, um dos mais importantes escritores de seu tempo.

Quinta Parte:

Para Referência

Seção A

BREVE CRONOLOGIA DA VIDA DE BRECHT

1898	10 de fevereiro. Nasce em Ausburgo.
1904-8	Escola primária, Ausburgo.
1908-17	Real Ginásio, Ausburgo.
1914	17 de agosto. Primeira colaboração de Brecht para um jornal, pequeno trabalho em prosa, publicado no *Augsburger Neueste Nachrichten*.
1917	Começa a estudar Medicina e Ciências Naturais na Universidade de Munique.
1918	Convocado para o serviço militar como atendente médico. Escreve sua primeira peça, *Baal*.
1919	Continua seus estudos na Universidade de Munique enquanto atua como crítico teatral do *Der Volkswille*, Ausburgo.
1920	*Dramaturg*, do Kammerspiele de Munique.
1922	29 de setembro. Estréia de *Trommeln in der Nacht*, Munique. 3 de novembro. Casa-se com Marianne Hoff em Munique.
1923	9 de maio. Estréia de *Im Dickicht*, Munique. 8 de dezembro. Estréia de *Baal*, Leipzig.
1924	18 de março. Estréia de *Eduardo II*, Munique. Outono. Muda-se para Berlim.
1926	26 de setembro. Estréia de *Mann ist Mann*, Darmstadt.
1927	*Hauspostille* publicada. Verão. Primeira versão de *Mahagonny* (musicalização de poemas da *Hauspostille* por Kurt Weill) executada em Baden-Baden. 22 de novembro. Divorcia-se de Marianne Zoff.

1928 23 de janeiro. Estréia de *Schweik,* adaptada por Gasbarra, Leo Lania e Brecht, com direção de Piscator.

31 de agosto. Estréia de *A Ópera dos Três Tostões* no Theater am Schiffbauerdamm.

Casa-se com Helene Weigel.

Dezembro. Recebe o primeiro prêmio do concurso de contos do *Berliner Illustrirte* por *Die Bestie.*

1929 Verão. Estréia de *Flug der Lindberghs* e *Badener Lehrstueck* na Semana Musical de Baden-Baden.

31 de agosto. Fracasso de *Happy End.*

1930 9 de março. Estréia de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* em Leipzig.

17 e 20 de outubro. Audiências do processo contra a versão cinematográfica de *A Ópera dos Três Tostões.*

10 de dezembro. Estréia de *Die Massnahme* pelo *Arbeiterchor Grossberlin.*

1932 15 de janeiro. Estréia de *Die Mutter.*

Março. Proibição do filme de Brecht *Kuhle Wampe.*

1933 28 de fevereiro. Deixa a Alemanha.

Primavera. Viena, Suíça, França.

Junho. *Die Siebem Todsuenden* no Théâtre des Champs-Elysées, Paris.

Estabelece-se na Dinamarca.

1935 Junho. Congresso Internacional de Escritores, Paris.

Novembro. Visita Nova York para assistir à apresentação de *The Mother (Die Mutter)* pela Theatre Union, no Civic Center.

1936 Torna-se co-diretor de *Das Wort,* Moscou.

4 de novembro. Estréia de *Die Rundkoepfe und die Spitzkoepfe,* Copenhague.

1937 17 de outubro. Estréia de *Os Fuzis da Senhora Carrar,* Paris.

1938 21 de maio. Estréia de *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (sete cenas sob o título "99%"), Paris.

1939 Verão. Deixa a Dinamarca por Estocolmo.

1940 Muda-se para a Finlândia.

19 de abril. Estréia de *Mãe Coragem,* Zurique.

3 de maio. Cônsul Americano em Helsinque emite visto para os Estados Unidos.

11 de junho. Deixa Vladivostok a bordo de um navio sueco.

21 de julho. Chega a San Pedro, Califórnia.

1942 Maio. Apresentação de cinco cenas de *Furcht und Elend des Dritten Reiches* por atores refugiados em Nova York.

Filme: *Os Carrascos Também Morrem.*

1943 4 de fevereiro. Estréia de *A Alma Boa de Se-Tzuan* em Zurique.

9 de setembro. Estréia de *A Vida de Galileu* em Zurique.

1945 Co-fundador da editora Aurora Verlag em Nova York.

7 de junho. *The Private Life of The Master Race* (versão inglesa de *Furcht und Elend)* é estreada em Berkeley, Califórnia.

12 de junho. *The Private Life of The Master Race* estréia em Nova York com Albert Bassermann.

1947 30 de julho. Versão inglesa de *The Life of Galilei,* com Charles Laughton, estréia no Coronet Theatre, Hollywood.

30 de outubro. Brecht diante da Comissão de Atividades Antiamericanas, em Washington.

Novembro. Retorno à Europa.

7 de dezembro. *The Life of Galilei* estréia em Nova York.

1948 Fevereiro. *Antigone* em Chur, Suíça.

5 de junho. Estréia de *O Senhor Puntila e seu Criado Matti,* Zurique.

22 de outubro. Chega de volta a Berlim para preparar a produção de *Mãe Coragem* no Deutsches Theater.

1949 11 de janeiro. *Mãe Coragem* estréia no Deutsches Theater.

Primavera. Volta a Zurique.

Outono. Fundação do Berliner Ensemble. Brecht estabelece-se em Berlim Oriental.

8 de novembro. Inaugura-se o Berliner Ensemble com *Puntila.*

1950 Abril. Concedido o pedido de cidadania austríaca.

Outubro. Produz *Mãe Coragem* em Munique.

1951 17 de março. *Das Verhoer des Lukullus* retirada de cartaz após uma apresentação na Ópera Estadual de Berlim.

12 de outubro. Versão revista do *Lukullus* — *Die Verurteilung des Lukullus* — na Ópera Estadual de Berlim.

8 de novembro. *Mère Courage* apresentada pelo Théâtre National Populaire em Paris.

1952 O Berliner Ensemble excursiona pela Polônia: Varsóvia, Cracóvia, Lodz, etc.

1953	17 de junho. Estoura o levante de Berlim Oriental. 21 de junho. Publicação da mensagem de lealdade de Brecht a Ulbricht (Primeiro Secretário do SED).
1954	Março. O Berliner Ensemble ocupa o Theater am Schiffbauerdamm, todo renovado. 15 de junho. Estréia de *O Círculo de Giz Caucasiano,* ignorada pelo órgão do partido, *Neues Deutschland.* Julho. O Berliner Ensemble no Festival Internacional de Paris *(Mãe Coragem).*
1955	26 de maio. Recebe o Prêmio Stalin da Paz em Moscou. Junho. O Berliner Ensemble no Festival Internacional de Paris, (*O Círculo de Giz Caucasiano*).
1956	14 de agosto. Morre de trombose das coronárias. 27 de agosto — 11 de setembro. Berliner Ensemble em Londres.

Seção B

LISTA DESCRITIVA DAS OBRAS DE BRECHT

Nas páginas que se seguem o leitor encontrará breves resumos da natureza e conteúdo dos escritos de Brecht, bem como fatos básicos a respeito da época da composição, estréia no caso de peças, e indicação de onde serão mais facilmente encontradas em publicações. Onde existem traduções para o inglês, e quando são acessíveis, são também incluídas. Porém estas referências bibliográficas não pretendem de modo algum ser completas. Para indicação de onde poderão ser encontrados plenos detalhes bibliográficos, ver a seção "Bibliografia" (p. 225).

Poemas

Grande parte da poesia de Brecht continua espalhada em jornais e revistas. Uma edição completa está sendo preparada por seus editores na Alemanha Ocidental, porém só o *Historisch-Kritische Gesamtausgabe,* planejado por seus executores literários, e que ainda permanece num futuro distante, poderá fazer justiça às estonteantes variações no texto de cada poema. Brecht alterava constantemente suas obras, por razões artísticas ou políticas. Em seus últimos anos em Berlim Oriental é também possível que tenha sido forçado a fazer alterações. A quinta edição (1958) de sua coletânea *Hundert Gedichte* restaurou discretamente muitos dos cortes e alterações verbais das edições anteriores do livro. Como seus executores literários muito pouco provavelmente agiriam em desacordo com as intenções de Brecht, fica sugerido que tais alterações houvessem sido feitas sob pressão.

Os principais volumes de poesia ou ciclos de poemas publicados separadamente quando Brecht ainda era vivo são:

Augsburger Sonette
Alguns poemas desse ciclo de obras juvenis existem em cópias manuscritas. Brecht os descrevia como "apenas pornografia".

Bertolt Brechts Taschenpostille (publicada em 1926)

O Breviário de Bolso de Bertolt Brecht, impresso particularmente em edição limitada de vinte e cinco exemplares, é, a não ser por um poema, idêntico a

Bertolt Brechts Hauspotille (publicado em 1927)
Um crítico alemão chamou certa vez esse "Breviário Doméstico" o livro de preces do diabo. É dividido em cinco seções ou "Lições": 1) Intercessões; 2) Exercícios Espirituais; 3) Crônicas; 4) Canções Mahagonny; 5) Pequeno Livro de Horas dos Que Partiram. Três poemas mais pessoais vêm como apêndice como uma seção final chamada "Do pobre B.B". Há cinqüenta poemas no livro. Alguns já haviam sido usados em suas primeiras peças, outros ele usaria em outras, mais tarde. Estão incluídas as baladas de *Baal, A Lenda do Soldado Morto,* que é cantada em *Trommeln in der Nacht,* muitas das canções de *Mahagonny* e *A Ópera dos Três Tostões,* etc. A poesia de *Hauspostille* deriva-se da balada popular e da *chanson* do cabaré francês, bem como de modelos mais estritamente literários como Villon ou Rimbaud. Seu clima é o da aceitação passiva da Natureza, com sua sensualidade e seu terror, e o da piedade por todas as criaturas pobres e impotentes.

Lesebuch fuer Staedtbewohner (publicado em *Versuche 2,* 1930)
Descritos como "textos para discos de gramofone", os dez poemas desta "Cartilha para os que moram em cidades" tratam da solidão e da falta de amor do indivíduo perdido na selva de pedra das grandes cidades.

Die Drei Soldaten (publicado em *Versuche 6,* 1932)
Os Três Soldados, um "livro para crianças" com vinte e cinco ilustrações de George Grosz, consiste em quatorze histórias em verso. Três soldados da Primeira Grande Guerra recusam-se a morrer e voltam para a cidade. Querem ajudar os pobres e maltratados. Porém, para fazê-lo, *matam* toda a gente pobre que sofre as conseqüências da crise do pós-guerra. Querem com isso induzir os pobres e maltratados a parar de aceitar condições insuportáveis. Finalmente, revela-se que os três soldados são "Fome", "Acidente" e "Tosse". Quando chegam a Moscou, onde não existem nem pobres nem maltratados, eles próprios são mortos. A intenção do livro é "incentivar as crianças a fazerem perguntas".

Gedichte, Lieder, Choere (publicado em Paris, 1934) *(Poesias, Canções, Coros)* Coleção de poemas e canções musicados por Hanns Eisler. A não ser pelos coros e canções de *A Mãe* e *Die Massnahme,* contém principalmente poemas políticos escritos ao auge da crise econômica e da luta contra Hitler.

Svenborger Gedichte (publicado em Londres, 1939) *(Poesias de Svenborg)* Coleção de poesia escrita nos anos de exílio na Dinamarca. Inclui boa quantidade de versos políticos de natureza efêmera (Kriegsfibel, quadras contra a guerra; Deutsche Satiren — poemas satíricos escritos para rádio), mas também alguns dos mais importantes poemas narrativos de Brecht: *Der Schuh des Empedokles (O Sapato de Empédocles); Legende der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration (Lenda da Origem do Livro de Tao Te Ching Durante a Viagem de Lao Tzu para o Exílio); Gleichnis des Buddha vom Brennenden Haus (Parábola do Buda Sobre a Casa que Queima),* etc., bem como o mais significativo pronunciamento pessoal de Brecht: *An die Nachgeboren (À Posteridade).*

Chinesiche Gedichte (publicado em *Versuche 10,* 1950) (*Poesias Chinesas)* Nove poemas do chinês, sete deles baseados em versões inglesas de Arthur Waley, os outros dois baseados em poemas chineses modernos de Mao Tsé-Tung e Kuan Chao.

Studien (publicado em *Versuche 11,* 1951)
Oito "estudos" em forma de soneto, que elucidam — ou desmoralizam — obras-primas literárias desde *Beatriz* de Dante e *Hamlet* de Shakespeare até a *Metafísica dos Costumes* de Kant.

Die Erziehung der Hirse (publicado em 1951)
A Cultura do Milho, longo poema de cinqüenta e duas estrofes, baseado numa história de propaganda soviética que narra como um velho camponês tártaro, seguindo os preceitos de Michurin e Lysenko, aumentou de tal modo a safra de milho que fez contribuição vital para a vitória soviética na Segunda Guerra Mundial. Constitui uma das raras tentativas de Brecht de escrever um poe-

ma de propaganda na tradição soviética bem como de extrair possibilidades líricas das estatísticas a respeito do aumento de rendimento por hectare de determinada colheita. Paul Dessau musicou.

Buckower Elegien (publicado em *Versuche 13,* (1954) (*Elegias de Buckow*) Seis poemas curtos escritos na casa de campo de Brecht em Buckow, sendo alguns deles em sua maneira epigramática dos últimos anos, que tem por modelo o *haiku* japonês.

Gediche aus dem "Messingkauf" (publicado em *Versuche 14,* 1955) Poemas didáticos a respeito da teoria do "teatro épico". (Ver mais adiante, em "Ensaios e Escritos Teóricos".)

Certo número de poemas póstumos foi publicado em
Sinn und Form, Segundo Número Especial de Brecht, 1957.
Incluem alguns poemas autobiográficos dos anos trinta, entre os quais a notável seqüência.
Vier Psalmen (Quatro Salmos), escritos em meados dos anos trinta, que são quatro poemas em prosa escritos em linguagem bíblica com uma imagística surrealista completamente diversa de tudo o mais que Brecht escreveu, e que lembra St. John Perse.
Igualmente impressionante é um grupo dos últimos poemas de Brecht:
Aus Letzten Gedichten que inclui suas melancólicas reflexões sobre os dias do levante de Berlim Oriental (1953).

Enquanto que alguns desses volumes ou ciclos de poemas são difíceis de se obter, os três volumes de seleções de poemas de Brecht são facilmente encontrados. São eles:
Hundert Gedichte (Berlim Oriental, 1951; quinta edição corrigida, 1958)
A seleção é fortemente forçada no sentido da política, e não faz justiça a toda a sua gama poética.

Brecht: Gedichte (Reclam, Leipzig, 1955)
Outra coletânea da Alemanha Oriental, na famosa série de brochuras baratas da Reclams Universalbibliothek (n.° 7996/97). Também aqui a ênfase é política. Alguns dos poemas foram impiedosamente mutilados ou alterados.

Bertolt Brechts Gedichte und Lieder (Frankfurt, 1956) (*Poesias e Canções de B.B.*) Selecionada pelo amigo de Brecht e editor Peter Suhrkamp, é de longe a melhar antologia da poesia de Brecht que se pode encontrar.

English translation: Bertolt Brecht, Selected Poems.
Tradução e introdução de H. R. Hays. Nova York, Reynal and Hitchcock, 1947. (Cinqüenta poemas no original alemão com tradução paralela.)

Peças e Outras Obras Teatrais

BAAL
Escrita em 1918.
Estréia: Leipzig, 8 de dezembro, 1923.
Publicada em *Stuecke I.*
Baal, seqüência soltamente construída de vinte e duas (em outra versão vinte e uma) cenas, precedidas pela balada "Choral vom grossen Baal" (Coral do Grande Baal), que conta a história de um poeta vagabundo, feio e anti-social. Baal é um ser imoral que segue cegamente seus instintos. Tem atração fatal pelas mulheres, de quem se descarta sem piedade quando se cansa delas. Leva a vida em várias ocupações boêmias (artista de cabaré, proprietário de um carrossel) e principalmente em tavernas, onde canta e toca violão. Faz amizade com Ekart, um compositor. Quando encontra Ekart fazendo amor com uma garçonete, mata-o num acesso de ciúme. Foge da polícia pelas florestas do norte, onde morre entre lenhadores.

Baal é uma peça caoticamente brilhante, na tradição do *Sturm und Drang* alemão, de Buechner e Wedekind. Sua linguagem magnificamente exuberante expressa uma apaixonada aceitação do mundo em toda a sua sórdida grandeza.

TROMMELN IN DER NACHT (Tambores na Noite)
Escrita em 1918.
Estréia: Munique, 29 de setembro, 1922.
Publicada em *Stuecke I.*
Comédia em cinco atos.
Berlim, 1919: Kragler, um soldado que volta da guerra após anos de cativeiro na África, encontra sua noiva agora comprometida com um repugnante negocista. Na festa de noivado, no Picadilly Bar, enquanto das ruas se ouvem os tiros do levante Spartakus Kragler aparece como um fantasma do passado e exige a moça de volta. Anna, que está grávida do desonesto negocista, ainda ama Kragler, mas, não suportando a idéia de lhe contar o que aconteceu, manda-o embora. Ao som dos tambores dos revolucionários condenados ao fracasso, Kragler erra pelas ruas, perseguido por Anna, que afinal não deseja perdê-lo. Kragler está a ponto de unir-se aos spartakistas quando ela o encontra, confessa sua traição e pede

perdão. Kragler a injuria, mas depois resolve que prefere uma vida confortável com sua noiva, mesmo em segunda mão, à morte revolucionária, por mais heróica que esta seja. "Cada homem se sente melhor em sua própria pele", diz ele, "eu sou um porco e o porco vai para casa!"

A peça deve ter cenários simples, por trás dos quais aparece um telão com a cidade. Uma vasta lua vermelha pende como uma lanterna do urdimento e simboliza a atmosfera de fracasso que permeia a peça. O auditório deve ser decorado com frases anti-românticas.

Tambores na Noite é a primeira de toda uma série de peças a respeito de soldados que voltam da guerra. Continua sendo uma das melhores.

Na coletânea de suas peças, publicada depois da volta de Brecht para Berlim Oriental, ele tentou contrabalançar o cinismo anti-revolucionário de seu herói introduzindo algumas referências a um jovem revolucionário que efetivamente luta pela causa e tem morte heróica. Porém praticamente ninguém notaria a correção se Brecht não chamasse especialmente a atenção do público para ela em sua introdução. A peça permanece uma rejeição violenta de toda mistificação heróica, seja ela militar ou revolucionária.

IM DICKICHT DER STAEDTE (Na Selva das Cidades)

Escrita em 1921-3.
Estréia: Munique, maio, 1923.
Publicada em *Stuecke I*.
Onze cenas, com o subtítulo "A Luta de Dois Homens na Gigantesca Cidade de Chicago". Versão original chamada *Im Dickicht*. É uma tentativa de escrever uma peça sobre uma luta sem motivo. Pede-se especialmente ao público que não pense a respeito dos motivos da competição de força que vai ver, mas que a saboreie como a uma competição esportiva, concentrando-se no *estilo* dos oponentes.

Chicago, 1912: Shlink, um negociante de madeiras abastado e de meia-idade, malaio de Iocoana, fica obcecado pelo desejo de dominar a vontade do jovem Garga, funcionário de uma biblioteca circulante. Garga recusa-se a vender sua opinião a respeito de um livro e, a partir desse movimento inicial, se desenvolve o estranho duelo entre os dois homens. Shlink quer possuir a alma de Garga. Garga recusa-se a ser comprado, convencido, ou até mesmo conquistado por meio da gratidão, quando Shlink lhe faz presente de seu próspero negócio. E se vinga acertando um negócio fraudulento em nome de Shlink, que fatalmente liquidará com este, rotulando-o de desonesto. Mas, quando Shlink está para ser preso, Garga

resolve humilhá-lo, mostrando-se, agora, muito generoso: aceita a responsabilidade e vai para a prisão. Mas entrega a um jornal uma carta, a ser publicada pouco antes de sua saída da cadeia, na qual acusa Shlink de haver seduzido sua irmã (ela na realidade ama profundamente Shlink), o que fatalmente fará com que este último seja linchado. Quando a multidão se aproxima para o linchamento, os dois se defrontam e compreendem que a solidão do homem é tão grande que nem sequer uma luta como a deles é capaz de estabelecer um contato real entre dois seres humanos. "Se empilhássemos corpos humanos dentro de um navio até estourar, a solidão lá dentro seria tão grande que se transformariam em gelo... tão grande é o nosso isolamento que até o conflito é impossível."

Esta estranha peça prenuncia as obras de Brecht, Ionesco e Adamov, às quais se assemelha por sua insistência na impossibilidade de comunicação. Garga fala em longas tiradas tomadas a *Une Saison en Enfer*, de Rimbaud, e sob muitos aspectos a relação entre ele e Shlink assemelha-se à de Verlaine e Rimbaud. O ambiente é o de uma América de sonhos, fantasticamente exótica; há vários enredos paralelos, que tratam da irmã de Garga, de sua mulher e de vários *gangsters* de Chicago.

Im Dickicht der Staedte é uma das obras mais difíceis de Brecht. mas também uma de suas criações mais fascinantes.

LEBEN EDUARDS DES ZWEITEN VON ENGLAND (A Vida de Eduardo II da Inglaterra)

Escrita (em colaboração com Lion Feuchtwanger) em 1923-4.
Estréia: Munique, 18 de março, 1924.
Publicada em *Stuecke II*
Peça histórica, segundo Marlowe.
Adaptação muito livre do *Edward II* de Marlowe. O enredo foi concentrado e vulgarizado, de modo que a relação entre Edward e Gaveston, que Marlowe tratou com certa discrição, se torna abertamente uma paixão homossexual. O efeito desejado é o da crua vitalidade das baladas de folhetim, ou dos "panoramas" históricos dos parques de diversões. Letreiros que fornecem o local e data exata (embora inventados) da ação, bem como outros recursos do teatro "épico", são utilizados. A linguagem é uma forma rude e altamente irregular de verso branco, de grande vigor e impacto poético.

A história do amor de Eduardo II por Gaveston — sua guerra com os barões, sua captura e execução, e a vingança de seu jovem filho contra os assassinos — é contada, entretanto, sem qualquer moral social ou política e apenas como ilustração da futilidade da ambição humana e da cegueira das voltas da roda da fortuna.

DIE HOCHZEIT (O Casamento)

Escrita nos primeiros anos da década dos vinte.
Estréia: Frankfurt, 11 de dezembro, 1926.
Não foi publicada.
Peça em um ato na tradição popularesca da comédia bávara. Recepção de casamento no apartamento dos recém-casados. O noivo gaba-se de ter feito a mobília; mas ela está malfeita. Quando o verniz de respeitabilidade desaparece e os convidados perdem seu comportamento de cerimônias, todas as peças da mobília vão caindo aos pedaços. As recriminações que se seguem revelam que nem tudo é o que parece. A noiva já está grávida, o noivo suspeita-a de infidelidade, etc. Mas, depois que os convidados partem, volta a paz. As luzes se apagam e, ao cair da cortina, ouve-se o leito nupcial desmoronar com grande ruído.

Esta peça despretensiosa, que foi um fracasso completo quando de sua apresentação em Frankfurt, também prenuncia o teatro "puro" dos anos cinqüenta.

DER BETTLER ODER DER TOTOE HUND (O Mendigo ou O Cachorro Morto)

Escrita: nos anos vinte (início)
Não publicada.
Peça em um ato, nunca montada, consiste, segundo Schumacher, de um diálogo entre um rei e um mendigo cego. O mendigo jorra ofensas sobre o rei e desconcerta-o por revelar-lhe o ódio do povo às pompas insensatas dos poderosos. Para o mendigo cego um cachorro morto é mais importante do que o poderoso rei e toda a sua fútil atividade.

ER TREIBT EINEN TEUFEL AUS (Ele Expulsa um Diabo)

Escrita nos anos vinte (início)
Não foi publicada.
Outra peça em um ato no estilo da comédia popularesca bávara. Um namoro de aldeia é constantemente perturbado pelos pais da moça. Ao tentar escapar de tais instrusões, os amantes acabam no telhado da casa.

LUX IN TENEBRIS

Escrita nos anos vinte (início)
Não foi publicada.
Última desse grupo de peças em um ato que tratam da hipocrisia em questões do sexo. Numa rua de bordéis, Paduk, um traficante, organiza uma exposição sobre doenças venéreas que, muito embora proclame intenções de combate à imoralidade, na realidade é visitada por uma clientela não menos libidinosa do que a do bordel que fica defronte. A dona do bordel, Madame Hogge, revela que o próprio Paduk é antigo *habitué* de seu estabelecimento, que está procurando se vingar de haver sido expulso de lá. No fim Paduk, depois de fazer um vigoroso discurso contra o vício, é subornado por um convite para usufruir das conveniências da instituição de Madame Hogge, torna-se seu sócio e fecha sua exposição contra o vício.

KALKUTTA, 4. MAI (Calcutá, 4 de maio)

A peça de Feuchtwanger *Warren Hastings Gouverneur von Indien* (escrita em 1915, publicada em 1916), revista por Feuchtwanger e Brecht em 1925.
Tradução inglesa: Warren Hastings (em *Feuchtwanger*s *Two Anglo-Saxon Plays*), por Willa e Edwin Muir. Martin Secker, Londres, 1929.
Quatro atos de história colonial.
Warren Hastings apavora os Comissários da Companhia das Índias Orientais que foram mandados para investigar sua conduta, por sua impiedade e o cinismo de seus métodos. Mas, embora cruel e corrupto, ele não deseja lucros pessoais e sim realizar sua missão civilizadora. A mão de Brecht pode ser claramente reconhecida apenas na canção "Surabaya Johnny" (cantada pela amante de Warren Hastings, *Lady* Marjory Hike)), que ele usou novamente em *Happy End*.

MANN IST MANN (Um Homem É um Homem)

Escrita em 1924-5.
Estréia: Darmstadt, 26 de setembro, 1926.
Publicada em *Stuecke II*.
A transformação do carregador Galy Gay no aquartelamento militar de Kilkoa no ano mil novecentos e vinte e cinco. Uma comédia.
A cena é uma Índia fantástica baseada nas *Barrack Room Ballads* de Kipling. Galy Gay, um portuário irlandês que trabalha no porto de Kilkoa, um homenzinho tímido que não sabe dizer não, sai para comprar um peixe para o jantar. Encontra três soldados ingleses que andaram tentando assaltar um pagode e perderam o quarto membro de seu esquadrão na empresa. Estes seriam identificados como os ladrões do templo que a polícia busca se não pudessem apresentar o quarto homem e, por isso, decidem transformar Galy Gay no soldado Jeriah Jip. Um homem, dizem eles, é tão bom quanto outro, e a personalidade humana pode ser desmontada e montada como um motor de automóvel. Com a ajuda

da dona da cantina, Leocadia Begbick, uma grande cena de transformação se desenrola. Cada fase é anunciada como um número de circo e o pobre Galy Gay é primeiramente envolvido num negócio ilícito, depois forçado a se sentir culpado, depois preso, condenado à morte, submetido a um simulacro de fuzilamento e, ao despertar de seu desmaio, tem a mente de tal modo destruída que concorda em pronunciar a oração fúnebre de Galy Gay. Tendo sido convencido de que é Jeriah Jip, o soldado, ele toma parte na campanha contra o Tibete e captura, sozinho, a fortaleza da fronteira. Um enredo paralelo mostra as conseqüências de se ficar muito preso a uma personalidade própria: o sargento Fairchild, cognominado "Bloody Five", é um feroz guerreiro fanático por disciplina. Mas toda vez que chove ele se entrega à sua sensualidade e não consegue se impedir de seduzir mulheres. Para evitar sua desmoralização e manter seu honroso cognome, ele se castra.

Mann ist Mann é um marco no desenvolvimento de Brecht do niilismo anárquico de sua juventude para a consciência social e o didatismo. O tema da peça é a maleabilidade do homem, a possibilidade da engenharia social. Com surpreendente intuição, Brecht apreendeu a essência das subseqüentes técnicas da lavagem cerebral.

DAS ELEPHANTENKALB (O Filhote de Elefante)

Escrita em 1924-5.
Publicada em *Stuecke II*
Tradução inglesa de Gerhard Melhaus em *Wake*, Nova York, 1949.
Interlúdio para ser apresentado no *foyer* do teatro durante o intervalo de *Mann ist Mann*. Esta pequena *extravaganza* surrealista é uma tentativa de criação de um pequeno divertimento baseado apenas em técnicas circences de palhaço. O ator que interpreta Galy Gay aparece como um filhote de elefante acusado de haver assassinado sua mãe. Embora fique provado que a mãe está viva e que ele não é seu filho, considera-se que a acusação foi provada.

Essa peça curta também antecipa o "antiteatro" de trinta anos mais tarde. Além do mais, sendo resultado quase que exclusivamente de associações livres, ela dá uma fascinante visão da mente subconsciente de Brecht.

DIE DREIGROSCHENOPER (A Ópera dos Três Tostões)

Escrita em 1928.
Estréia: Berlim, Theater am Schiffbauerdamm, 31 de agosto de 1928.
Publicada em *Versuche 3; Stuecke III*
Tradução inglesa de Eric Bentley e Desmond Vesey. Publicada em *From the Modern Repertoire*, organizado por Eric Bentley. Série I, Indiana University Press, 1955, e também em *The Modern Theatre*, vol. I, Doubleday Anchor Books, 1955.
Música de Kurt Weill.
Esta adaptação livre de *The Beggar's Opera* de John Gay, com baladas inspiradas em Villon e Kipling, é a única peça de Brecht que alcançou até hoje sucesso realmente popular.

Embora transportando-o para um fantástico Soho do século XIX, a linha mestra do enredo de Gay foi preservada: Polly, a filha de Peachum, rei dos mendigos, ainda se casa com o ladrão Macheath. Peachum, que não aprova o casamento, continua a querer que o genro seja enforcado. Mas o chefe de polícia agora se chama Brown, cognominado Tiger Brown, e serviu com Macheath, "Mac the Knife", no exército da Índia. Estando a soldo de Macheath, e sendo seu amigo, Tiger Brown só concorda em prendê-lo quando ameaçado pela chantagem de que se não o fizesse uma multidão de mendigos repugnantes tiraria o brilho da coroação da jovem rainha que está a ponto de se realizar. Macheath é avisado de que deve sair de Londres, porém a força do hábito é tão forte que ele não consegue abrir mão de sua habitual tarde de quinta-feira com as prostitutas de seu bordel favorito em Turnbridge (*sic*). É preso, mas foge, ajudado por Lucy, a filha de Brown, sua outra esposa por bigamia. Novamente vai para o bordel e novamente é preso. Desta vez não pode fugir. Já está no patíbulo, com a corda no pescoço. Mas isso é uma ópera, não a vida real, e por isso entra um mensageiro a cavalo com um perdão real, a dádiva de uma casa de campo e uma pensão de 10.000 libras por ano. A fim de que não nos esqueçamos de que esse tipo de coisa não acontece na vida real, entretanto, a peça termina com um coro solene implorando a humanidade a perdoar todos os malfeitores.

HAPPY END (Final Feliz)

Escrita em 1928-9.
Estréia: Berlim, Theater am Schiffbauerdamm, 31 de agosto, 1929.
Uma peça musical de Elisabeth Hauptmann e Bert Brecht.
Música de Kurt Weill.
Esta tentativa de fazer valer o sucesso de *A Ópera dos Três Tostões* era anunciada como sendo adptação de um conto americano de "Dorothy Lane", que nunca existiu.
Situada em Chicago antes da Primeira Guerra Mundial, *Happy End* descreve o esforço de uma moça do Exército da Salvação, Lilian Holiday, para salvar um grupo de *gangsters* chefiados por uma misteriosa mulher de cinza, "The Fly". Para conquistar a

confiança dos *gangsters,* Lilian tem de adotar seus gostos, cantar canções sedutoras e de atrair um *gangster* para um *tête-à-tête* para evitar que ele tome parte num assalto. Finalmente, a quadrilha, que está sendo furiosamente perseguida pela polícia, resolve entrar para o Exército da Salvação.

Essa peça musical, que contém algumas das letras para *jazz* mais bonitas de Brecht, foi um fracasso completo. O enredo é curiosamente semelhante ao musical americano, muito posterior, *Guys and Dolls*.

DER FLUG DER LINBERGHS (O Vôo dos Lindbergh)

Escrita em 1928-9.
Estréia: Semana Musical de Baden-Baden, verão de 1929.
Publicada em *Versuche I*.
Peça didática radiofônica para meninos e meninas.
Música por Kurt Weill e Paul Hindemith.

Lindbergh (interpretado por um coro, para evitar qualquer sugestão de culto da personalidade) descreve seu famoso vôo, enquanto os jornais americanos debatem suas possibilidades de sucesso. O nevoeiro, tempestades de neve e o cansaço tentam derrotá-lo. Ele medita sobre a significação de sua aventura; ela é uma batalha contra as forças primitivas da natureza e banirá dos céus a idéia de Deus. Quando chega a seu destino, sua realização é saudada como um triunfo pelas forças do esclarecimento.

FATZER 3

Escrita cerca de 1930.
Publicada em *Versuche I*.
Duas cenas de uma peça inacabada, *Untergang des Egoisten Johann Fatzer* (A Queda do Egoísta Johann Fatzer).

Esse curioso fragmento trata das tentativas de Fatzer, chefe de um grupo de desertores dos últimos estágios da guerra, para conseguir para estes certa quantidade de carne do mercado negro. Ele convence um soldado de lhe dar parte de um carregamento de carne para o exército, mas quando o soldado vai ao local do encontro marcado ele não aparece. Os outros membros do grupo de Fatzer não podem reconhecer o soldado. Um deles é Keuner, o herói das anedotas de Brecht, *Geschichten vom Hern Keuner*. O fragmento é seguido de um poema intitulado *Fatzer, Komm* (provavelmente "Comentário sobre Fatzer"), que trata da necessidade de se mudar a ordem social.

AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY (Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny).

Escrita em 1928-9.
Estréia: Leipzig, março de 1930.
Publicada em *Versuche I, Stucke III*.
Ópera. Música de Kurt Weill.

Ao contrário de A *Ópera de Três Tostões,* que é uma ópera-balada, *Mahagonny* foi planejada para apresentação em casas de ópera, embora Weill a tenha composto para uma orquestra de apenas cerca de trinta "especialistas".

Um grupo de tipos suspeitos, fugindo da polícia na direção dos campos auríferos do norte, resolve que terá mais lucro se abrir um negócio por meio do qual tirar dinheiro dos mineiros do que cavando terra em busca do metal. Chefiados pela viúva Leocadia Begbick, a dona da cantina de *Mann ist Mann,* esses espertalhões constroem a cidade de Mahagonny, onde todos os trabalhadores do mundo poderão comprar qualquer prazer que lhes aprouver.

Quatro trabalhadores, madeireiros que passaram sete anos no Alasca, aparecem: Paul, Heinrich, Jakob e Joe. Mas não ficam satisfeitos. Ainda há muitos regulamentos e restrições. Num momento de terror, quando um furacão que se aproxima vai, quase que com certeza, trazer a morte e a destruição a Mahagonny, Paul tem uma inspiração e descobre o verdadeiro princípio da felicidade: a abolição de *todas* as restrições. Tudo tem de ser permitido. Quando o furacão misteriosamente poupa Mahagonny, a descoberta de Paul torna-se lei suprema: fazer amor, comer, lutar e beber tornam-se as únicas obrigações dos cidadãos. Porém o desregramento leva à ruína: Jakob, o glutão, come até morrer; Joe, o lutador, morre numa partida de boxe e Paul, que encontrou um fugaz amor nos braços da prostituta Jenny, gasta todo o seu dinheiro em bebida e contrai uma vasta dívida. É preso e julgado sob várias acusações. É absolvido da maior parte delas, mas condenado à morte pelo crime maior de todos: falta de dinheiro. Na cadeira elétrica, ele compreende que a sociedade que criou era baseada na avareza: "A alegria que comprei não era alegria, e a liberdade comprada a dinheiro não é liberdade." Enquanto está morrendo vários desfiles dos habitantes da cidade andam para cima e para baixo no palco, carregando cartazes que proclamam o desamparo e o caos de tal sociedade. O coro final é um grito de desespero: "Não podemos fazer nada — nem você, nem ninguém".

Mahagonny é um poderoso símbolo da sociedade de *laisser-faire* do final dos anos vinte e de seu sentimento de impotência diante da grande crise econômica. Ela também proclama a convicção de Brecht de que a arte não deve apenas vender emoções agradáveis, mas servir para a melhoria e ensinamento dos homens.

DAS BADENER LEHRSTUECK VOM EINVERSTAENDNIS
(A Peça Didática de Baden sobre o Consentimento).
Escrita em 1928-9.
Estréia: Semana Musical de Baden-Baden, verão de 1929.
Publicada em *Versuche 2; Stuecke III.*
Música de Paul Hindemith.
Um breve oratório com um interlúdio para palhaços.
Quatro aviadores, que tentaram cruzar o Atlântico, fizeram um pouso de emergência. Não querem morrer e pedem a ajuda da humanidade. Os dois coros ("coro especializado" e "coro da massa") debatem a questão: "O homem ajuda o homem"? As provas apresentadas durante o debate incluem fotografias de homens matando homens neste século e uma cena entre três palhaços: um palhaço gigante, Herr Schmitt, queixa-se de que várias parte do corpo lhe doem. Os outros dois palhaços curam-no serrando os membros em questão, até que no fim, sem braços, sem pernas e até mesmo sem a cabeça, Herr Schmitt fica inteiramente desmantelado. Conclusão: o homem não ajuda o homem. Os quatro aviadores terão de morrer. O piloto se recusa a aceitar a necessidade de sua extinção. Os três mecânicos, entretanto, aceitam as instruções dos coros de que a morte só pode ser vencida pelo assentimento ante as necessidades inevitáveis da história. O piloto que se agarra a seu desejo individual de vida e glória é aniquilado. Os três mecânicos são redimidos, pois "vocês que consentiram que continuasse o fluxo das coisas não mergulharão no nada". A violência e a morte não podem ser vencidas por paliativos. A violência só desaparecerá quando for estabelecida no mundo uma ordem justa.

Uma obra obscura, mas significativa.

DER JASAGER (Aquele que Diz Sim)
Escrita em 1929-30.
Estréia: Berlim, 1930.
Publicada em *Versuche 4; Stuecke IV.*
Ópera escolar. Baseada na peça Nõ japonesa *Taniko,* traduzida por Arthur Waley.
Música de Kurt Weill.
Uma aldeia longínqua. O professor está a ponto de partir para uma viagem para o outro lado das montanhas. Tem de trazer de volta remédios contra uma epidemia. Um menino cuja mãe está doente junta-se ao grupo: quer consultar os médicos da cidade a respeito da doença da mãe. Durante a viagem, o menino cai doente. A expedição terá de ser abandonada se o menino não for abandonado no caminho deserto. Segundo antigo hábito, perguntam-lhe se concorda em ser deixado para trás. Ele responde que Sim, mas pede para ser morto, em lugar de esperar uma morte lenta. É atirado num abismo.

DER NEINSAGER (Aquele que Diz Não)
Escrita em 1930.
Publicada em *Versuche 1; Stuecke IV.*
Versão revista de *Der Jasager,* em obediência às críticas feitas pelos alunos da escola que havia apresentado aquela ópera.

A expedição do professor não é mais uma viagem para conseguir medicamentos, mas uma expedição de exploradores. Nem há mais necessidade de se matar o menino quando cai doente como resultado das circunstâncias. Um velho costume da terra exige que qualquer pessoa abandonada naquele local *seja* atirada no abismo. Desta vez, entretanto, o menino se recusa a morrer, rejeitando a velha tradição: "Vejo a necessidade de uma *nova* tradição, que será estabelecida agora mesmo: o costume de repensar tudo em cada nova situação". O professor e seu grupo reconhecem a força de tal argumento e voltam, levando consigo o menino.

DER BROTLATEN (A Padaria)
Escrita em 1929-30.
Duas cenas publicadas em *Sinn und Form,* 1958/I.
Esta peça inacabada, predecessora de *Santa Joana dos Matadouros,* trata de uma humanidade impotente, dominada pela força elementar da crise econômica, que a arrasta como um furacão. Meininger, o dono da padaria, pede à sua zeladora, a viúva Queck, para encomendar um carregamento de lenha para ele. Quando o banco executa sua hipoteca, Meininger renega sua encomenda, e a pobre mulher fica ameaçada de total ruína. Uma moça do Exército da Salvação, *Miss* Hippler, e um comunista, Washington Meyer, tentam ajudá-la, enquanto um coro de desempregados comenta a ação.

Der Brotlaten trata de acontecimentos triviais em linguagem heróica, particularmente durante uma escaramuça na qual são envolvidos os desempregados, apresentada em idioma homérico como "a Batalha da Padaria".

DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHOEFE (Santa Joana dos Matadouros)

Escrita em 1929-30.
Estréia: Rádio de Berlim, 11 de abril de 1932. Hamburgo, 30 de abril, 1959.
Publicada em *Versucke 5; Stuecke IV.*
Tradução inglesa de Frank Jones. Publicada em *From the Modern Repertoire,* Eric Bentley, organizador. Série III, Indiana University Press, 1956.

Esta longa peça, que contém quantidade considerável de paródia do drama clássico alemão *(A Donzela de Orleans,* de Schiller, *Fausto,* de Goethe, etc.), conta a história de Joan Dark (isto é, d'Arc), uma moça simplória que pertence aos "Chapéus de Palha Pretos", uma organização evangélica inspirada no Exército da Salvação. Tentando aliviar a miséria dos trabalhadores dos matadouros de Chicago, ela descobre que o desemprego e a miséria são causados pelas maquinações de Pierpont Mauler, o rei da carne enlatada, engajado em luta de vida ou morte com seus concorrentes. Joan vai procurá-lo, reconhece-o — como Santa Joana reconheceu o Delfim — e tenta persuadi-lo a ajudar as massas sofredoras. Mauler fica estranhamente tocado pela inocência da moça. Mas quer mostrar a ela que os pobres são maus e não merecem seus esforços. A maldade dos pobres é mostrada a Joan, porém ela compreende que só são maus porque são pobres. Os industrializadores da carne querem usar os "Chapéus de Palha Pretos" para distrair a atenção dos desempregados de sua situação. Joan expulsa-os do templo, mas é expulsa da organização. Ela resolve então compartilhar dos sofrimentos dos desempregados até que Mauler consinta em reabrir suas fábricas de enlatados. Os comunistas querem persuadir os outros trabalhadores da cidade a unir-se a eles numa greve geral. Enviam vários mensageiros, e Joan se oferece para levar uma carta. Mas quando compreende que os comunistas não hesitarão em usar de violência ela hesita e não entrega a carta. A greve falha. Mauler liquidou com seus concorrentes e está reabrindo as fábricas. Joan, desgastada pelas privações por que resolveu passar, está morrendo: em seu último alento proclama sua nova, recém-descoberta convicção de que o mundo não pode ser melhorado sem violência. Mas os industrializadores da carne e os "Chapéus de Palha Pretos", que querem usar a comovente história do martírio de Joan para sua propaganda piedosa, afogam suas últimas palavras com parlapatices pseudo-religiosas (inspirado na cena final da segunda parte do *Fausto* de Goethe) para que ela possa ser canonizada como a corajosa e pequenina Santa Joana dos Matadouros.

Embora as longas cenas a respeito de conspirações na Bolsa de Valores dêem um retrato grotescamente ingênuo do funcionamento do capitalismo, *Heilige Johanna der Schlachthoefe* é uma das maiores realizações de Brecht.

DIE MASSNAHME (As Medidas Tomadas)

Escrita em 1930.
Estréia: Berlim, 10 de dezembro, 1930, pelo Arbeiterchor Grossberlin (Coro dos Trabalhadores da Grande Berlim).
Publicada em *Versuche 4; Stuecke IV.*
Música de Hans Eisler.

Rotulada por Brecht uma "peça didática", *Die Massnahme* é uma cantata dramática executada por quatro solistas (uma mulher e três homens) e um coro. Este representa a consciência do Partido Comunista (donde Kontrollchor — coro de controle). Os quatro solistas formam um grupo de trabalhadores de partido (agitadores) que acaba de voltar de uma missão ilegal na China (a época é a década dos vinte) e faz o relatório da liquidação de um membro da equipe. O "coro e de controle" convida-os a representar o que aconteceu, antes de pronunciar o julgamento sobre *a medida* que se sentiram obrigados a tomar. Os quatro agitadores então relatam os incidentes que os levaram a tomar sua decisão, em forma dramática, interpretando todos os papéis — e *cada um, por sua vez, fazendo o papel do jovem camarada* que foi morto.

Na última sede do partido antes da fronteira, os quatro agitadores pedem um guia que conheça o país. O jovem camarada é indicado para juntar-se a eles. Antes de iniciar a jornada, os agitadores juram solenemente apagar suas personalidades anteriores. Essa entrega ao anonimato, um ato solene, quase religioso ("a extinção"), é simbolizada pela colocação de máscaras sobre seus rostos.

Dentro da China, a incapacidade do jovem camarada de controlar suas emoções já por quatro vezes pusera em perigo o grupo ilegal de agitadores: em lugar de explorar a miséria dos cules que puxavam os barcos de arroz, ele encontrou um meio de aliviar seu sofrimento e, com isso, protelou sua revolta; incapaz de suportar ver outro homem ser preso pela distribuição de panfletos ilegais que ele mesmo havia distribuído, ataca um polícia, alertando as autoridades e frustrando o trabalho de propaganda do partido; enviado para negociar com um capitalista local que podia servir de aliado na luta contra os imperialistas, ficou tão revoltado pela vileza do homem que interrompeu as negociações; e, finalmente, não foi capaz de suportar ver os sofrimentos dos desempregados famintos. Em desafio às ordens do partido, liderou um levante prematuro e com isso revelou sua identidade como emissário de Moscou, o que é simbolizado pela retirada da máscara.

Os agitadores, cuja eficácia em seu trabalho clandestino dependia de não serem reconhecidos, tinham de ser proteger. O jovem camarada tinha de desaparecer sem deixar vestígio. Ela mesmo verifica que não havia outra saída, confessa seus erros e pede para ser liquidado. E, assim, eles o fuzilam e o atiram numa jazida de calcário, onde a cal virgem por certo destruiria todos os vestígios

Depois de ouvir tal relato, o coro de controle absolve os quatro agitadores de qualquer culpa e dá sua aprovação às medidas tomadas no interesse do partido.

Die Massnahme é uma obra da mais severa pureza, amargamente austera, porém sem dúvida uma das melhores obras de Brecht. Anos antes dos grandes expurgos soviéticos, ela expressou a natureza essencial do comunismo stalinista. Devido à compreensão intuitiva surpreendentemente penetrante de Brecht das realidades do problema do totalitarismo, a peça transcende a intenção consciente do autor e se transforma num enunciado clássico de seu dilema básico.

DIE AUSNAHME UND DIE REGEL (A Exceção e a Regra)

Escrita em 1930.
Estréia: Paris, 1947 (em francês).
Publicada em *Versuche 10; Stuecke V.*
Tradução inglesa de Eric Bentley. Publicada em *Chrysalis,* dezembro, 1954. Transcrita em *New Directions 15,* Meridian Books, Nova York. 1955.
Música de Paul Dessau.

Esta breve peça ditática conta a história de um mercador tentando atravessar um deserto na Ásia a grande velocidade para vencer um concorrente. Impiedosamente, ele impele seu carregador cule. No deserto sem água, quando suas rações estão acabando, o bondoso cule lhe oferece um pouco da água que havia guardado cuidadosamente em seu cantil. O mercador toma o gesto, enganadamente, por um ataque contra sua vida e mata o cule. No julgamento que se sucede fica provado que o cule só queria ajudar; porém o juiz declara que o cule tinha todas as razões possíveis para odiar o mercador, de modo que este último não podia esperar dele qualquer ato de bondade e estava, portanto, justificado em interpretar o gesto do cule como uma ameaça. O mercador é absolvido por ter agido em legítima defesa; pois em nosso mundo um ato de bondade é uma exceção, e o ódio e a violência a única regra que pode orientar nossa conduta.

DIE MUTTER: Leben der Revolutionaerin Pelagea Wlassowa aus Twer (A Mãe: Vida da revolucionária Pelageya Vlasova de Tver)

Escrita em 1930-2.
Estréia: Berlim, 12 de janeiro, 1932.
Publicada em *Versuche 7; Stuecke V.*
Música de Hanns Eisler.

Adaptação muito livre do romance de Gorki, que leva a estória deste, que termina em 1905, até a véspera da Revolução de Outubro de 1917, e omite intencionalmente os aspectos psicológicos e sentimentais dos personagens. Escrita como cartilha do método revolucionário, fornece uma riqueza de demonstrações práticas de ação eficaz e propaganda. Pelageya Vlasova a princípio não aprova o trabalho revolucionário do filho, mas gradativamente, para protegê-lo, vai mergulhando nele: aprende a ler e escrever, converte os vizinhos, leva a mensagem do partido para o campo. Seu filho é fuzilado, porém ela continua a boa tarefa. À véspera da Revolução de Outubro, marcha na vanguarda dos operários de munições em greve.

A Mãe é escrita num estilo seco, puritano: até as canções e passagens corais são estritamente didáticas. Porém, mesmo assim, a figura central emerge como um ser humano: digna, matreira, teimosa e heróica.

DIE RUNDKOEPFE UND DIS SPITZKOEPFE (Os Cabeças-Redondas e os Cabeças-Pontudas)

Escrita em 1932-4.
Estréia: Copenhague, 4 de novembro, 1936.
Publicada em *Stuecke VI.*
Tradução inglesa de N. G. Verschoyle. Publicada em *International Literature,* Moscou, maio de 1937.
Música de Hans Eisler.

Uma longa parábola a respeito das teorias raciais de Hitler, baseada no enredo de *Medida por Medida,* de Shakespeare. A terra de Yahoo está ameaçada por um levante dos camponeses pobres, colonos. O vice-rei é persuadido a enfrentar a crise entregando o Governo a Angelo Iberin, um demagogo, que promete que controlará a situação. Proclama a superioridade racial dos Cabeças-Redondas sobre os Cabeças-Pontudas, conseguindo com isso mistificar o verdadeiro problema social que existe entre ricos e pobres. O rico latifundiário De Guzman seduziu a filha de um colono seu, o camponês Callas. Como Cabeça-Pontuda, ele é acusado de haver desonrado um Cabeça-Redonda e condenado à morte. Porém, quando o pai da moça reclama seus direitos de Cabeça-Redonda e se apossa de uma parelha de cavalos que pertenciam a De Guzman, os tribunais sustentam as leis da propriedade. Isabella, irmã de De Guzman e noviça num convento, descobre que poderá salvar a vida do irmão se passar a noite com o comandante do campo de concentração onde este espera a execução. Ela paga a Nanara Callas, que se tornou uma prostituta, para tomar seu lugar. Os advogados de De Guzman persuadem o velho Callas, que está em dívida para com o dono das terras que arrenda, a tomar o lugar de De Guzman na forca. O Vice-Rei volta e descobre as duas substituições: apesar da teoria racial, os pobres entre os Cabeças-Redondas continuam em má situação, por serem pobres. Porém a questão racial distraiu a atenção dos pobres e, por isso, levou à derrota do movimento revolucionário. O país pode agora, com tranqüilidade, planejar um ataque contra a terra dos Cabeças-Quadradas.

DIE SIEBEN TODSUENDEN (ANNA ANNA) (Os Sete Pecados Mortais/Anna Anna)
Escrita cerca de 1933.
Estréia: Paris, junho, 1933; por "Les Ballets 1933".
Música de Kurt Weill.
Coreografia de Georges Balanchine.
Publicada na capa da gravação — Philips Bo7186L.
Tradução inglesa: *ibid.*
Balé-cantata.

A estória de duas irmãs, ambas chamadas Anna, que são dois aspectos da mesma personalidade. Anna I (a cantora) representa seu eu racional; Anna II (a dançarina) representa sua natureza emocional, instintiva.

Anna deixa seu lar na Luisiana para ganhar dinheiro suficiente para que a família possa comprar uma casa. À medida que o balé se desenrola a casa vai aos poucos sendo erigida no fundo e a família é vista advertindo Anna que deve trabalhar mais. Anna é dançarina. Para fazer dinheiro, tem de evitar os sete pecados mortais da sociedade comercial, que na verdade representam os impulsos saudáveis de sua natureza: não deve comer para não engordar (gula); não deve amar o homem que quer (luxúria), mas o que lhe paga; deve sobrepujar seu orgulho exibindo-se num espetáculo de *strip-tease,* etc. Tendo conseguido resistir a essas tentações, Anna pode voltar a Luisiana, onde o dinheiro que ganhou deu para comprar uma casa para a família.

DIE HORATIER UND DIE KURIATIER (Os Horácios e os Curiácios)
Escrita em 1934.
Estréia: Halle, 26 de abril, 1958.
Publicada em *Versuche 14; Stuecke V.*
Música de Kurt Schwaen.
Peça didática.

Esta peça curta e um tanto árida trata da dialética e da tática. Para distrair as atenções de seu povo de conflitos sociais internos, os Curiácios atacam os Horácios. Como no teatro clássico chinês, exércitos inteiros são representados por um só ator, que carrega em seus ombros pequenas bandeiras que simbolizam o número de suas tropas. Cada vez que uma unidade é destruída uma bandeira é jogada fora. O desenrolar da luta demonstra os princípios da dialética marxista (ações idênticas têm valores diversos em circunstâncias diversas) e da tática marxista (os Horácios, mais fracos, exaurem seus atacantes por uma retirada precipitada e depois derrotam cada uma de suas três unidades separadamente. ("A fuga foi um ataque".)

FURCHT UND ELEND DES DRITTEN REICHES (Terror e Miséria do Terceiro Reich)
Escrita em 1935-8.
Estréia: cenas selecionadas, sob o título "99%", em Paris, maio, 1938.
Versão inglesa (*The Private Life of the Master Race*), 17 cenas, montada por Eric Bentley em Berkeley, Califórnia, a 7 de junho, 1945, e em Nova York a 12 de junho, 1945.
Publicada em *Stuecke VI.*
Tradução inglesa: *The Private Life of the Master Race* de Eric Bentley. Publicada em *New Directions,* Nova York, 1944. Gollancz, Londres, 1948.

Vinte e quatro cenas de comprimentos variados, que descrevem diversos aspectos da vida na Alemanha de Hitler: a brutalidade dos campos de concentração, a luta dos movimentos comunistas subterrâneos, o anti-semitismo, a propaganda de Goebbels, etc. Dentre os melhores episódios estão *Rechtsfindung* (Justiça): um juiz não sabe como resolver um caso de roubo na loja de um judeu; *Die juedische Frau* (A Mulher Judia), no qual uma mulher judia resolve abandonar o marido não-judeu para salvar a carreira deste; *Zwei Baecker* (Dois Padeiros), breve cena no pátio da prisão na qual um padeiro está preso por haver adulterado seu pão, enquanto que outro o está por *não* haver adulterado o seu, segundo outra lei nazista; *Der Spitzel* (O Delator), no qual os pais de um menino escolar ficam apavorados porque não conseguem confiar que este não denuncie alguns de seus comentários antinazistas, etc.

Essas pequenas peças são escritas num estilo bem pouco brechtiano, de convenção naturalista. Demonstram sua habilidade para escrever num estilo convencional, mas também suas limitações fora de sua maneira pessoal.

DIE GEWEHRE DER FRAU CARRAR (Os Fuzis da Senhora Carrar)

Escrita em 1937.
Estréia: Paris, outubro, 1937.
Publicada em *Stuecke VII.*
Tradução inglesa de Keene Wallis, Theatre Workshop II/1938.
Peça em um ato, baseada em *Riders to the Sea,* de Synge.

O marido de Teresa Carrar, um pescador andaluz, foi morto no levante das Astúrias. Agora, no auge da Guerra Civil Espanhola, está inteiramente resolvida a manter seu filho Juan fora da luta. O irmão da Senhora Carrar, um operário do Exército Republicano, vem para pedir uns fuzis que foram escondidos na casa pelo marido morto. Ela defende violentamente sua decisão de se omitir da guerra. Mas a neutralidade não é possível: pescadores trazem o corpo de seu filho, que fora metralhado enquanto pescava. Uma lancha nacionalista atirara nele, apenas porque usava um boné barato de trabalhador. A própria Teresa Carrar resolve partir para lutar contra Franco.

Brecht nota que esta peça é escrita na convenção "aristotélica". Causa grande impacto teatral e dá grande oportunidade à atriz que fizer a Senhora Carrar.

MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER (Mãe Coragem e Seus Filhos)

Escrita em 1939.
Estréia: Zurique, 19 de abril, 1941.
Publicada em *Versuche 9; Stuecke VII.*
Tradução inglesa de H. R. Hays. Publicada em *New Directions,* 1941; de Eric Bentley, publicada em *The Modern Theatre,* vol. II, Doubleday Anchor Books, Nova York, 1955.
Música de Paul Buckhard (para Zurique); de Paul Dessau (para o Berliner Ensemble).
Uma crônica da Guerra dos Trinta Anos.

Mãe Coragem é um personagem das estórias picarescas de Grimmelshausen, do século XVII, mas Brecht só aproveitou dele o nome. Anna Fierling, apelidada "Mãe Coragem", é uma comerciante itinerante que segue os exércitos sueco e imperial com sua carroça coberta, vendendo sapatos, camisas, conhaque, etc., aos soldados. Ela tem três filhos, cada um de um pai diferente: dois filhos — o ousado Eilif, o pouco inteligente mas honesto Schweizerkas ("Queijo Suíço") — e uma filha — Katrin, que ficou muda e mentalmente retardada desde que um soldado a espancou, em criança, mas que mesmo assim é uma criatura maternal, de coração terno.

Mãe Coragem vive às custas da guera, de modo que tem de pagar o seu preço à guerra. E um a um ela perde os filhos. Schweizerkas torna-se pagador de um regimento sueco. Quando os imperiais o aniquilam, ele esconde o cofre do regimento. Demasiadamente honesto para poder faltar à confiança que mereceu, morre. Mãe Coragem poderia tê-lo salvo, se vendesse sua carroça, mas fica regateando o preço muito tempo e o filho é fuzilado. Eilif tornou-se um herói, por ter tomado um rebanho de bois durante um cerco. Resolvendo repetir seu feito durante um breve armistício, é executado por saque. A pobre e muda Katrin, desfigurada pelos assaltos de soldados sedentos de sexo, ouve por acaso um plano para um ataque, às ocultas, à cidade de Halle. Ela não suporta a idéia de que mulheres e crianças possam ser mortos, desperta a cidade tocando um tambor, e é morta a tiros pelos soldados. A Mãe Coragem fica sozinha. Resolvida a continuar comerciando, começa, exausta, a empurrar sua carroça para ainda pegar o exército.

Escrita na linguagem forte e grosseira de seu período, *Mãe Coragem* é rica de personagens brilhantemente observados: o capelão protestante, que escapa de ser preso fantasiando-se de ajudante da Mãe Coragem, mas usa sempre linguagem elevada; o cozinheiro holandês, que vive algum tempo com Mãe Coragem e oferece-se para casar com ela quando herdar uma taverna em Utrecht, mas a abandona quando ela insiste em levar com ela a filha muda; a prostituta Yvette, que acaba como viúva abastada de um coronel austríaco, etc.

Brecht insistia em que a própria Mãe Coragem era um personagem negativo, uma negocista que sacrifica os filhos em favor de seu instinto comercial, incapaz de aprender com a experiência; porém o público nunca deixa de ficar comovido com seu destino.

DAS VERHOER DES LUKULLUS (O Julgamento de Lúculo)
Escrita em 1939.
Estreada como peça radiofônica em Beromuenster, Suíça, em 1940.
Estréia, como ópera, com música de Paul Dessau: primeira versão, Berlim, 17 de março, 1951; segunda versão, sob o título *Die Verurteilung des Lukullus,* Berlim, 12 de outubro, 1951.
Publicada em *Versuche 11; Stuecke VII.*
Tradução inglesa de H. R. Hays, *New Directions,* Nova York, 1943.
O general romano Lúculo morreu. Um juiz e um júri do mundo dos mortos examinam-no para decidir se lhe será permitido viver entre as sombras — ou se deve ser condenado à extinção total. Ele fala de sua fama e realizações como soldado vitorioso. Mas de tudo isso não restou nada a não ser o sofrimento que causou. Só seu cozinheiro depõe a seu favor: ele introduziu a cerejeira na Europa. Mas isso não basta.

A primeira versão da ópera foi proibida pelas autoridades comunistas porque condenava todas as guerras sem distinção. A segunda versão inclui passagens que tornam claro que a guerra feita contra agressores é louvável e heróica.

LEBEN DES GALILEI (A Vida de Galileu)
Escrita em 1938-9. Versão inglesa (em colaboração com Charles Laughton), 1947. Terceira versão, revista (em alemão), 1954.
Estréia: Zurique, 9 de setembro, 1943. Segunda versão, Los Angeles, agosto, 1947; terceira versão, Colônia, abril, 1955.
Publicada em *Versuche 14; Stuecke VIII.*
Tradução inglesa de Brecht e Charles Laughton. Publicada em *From the Modern Repertoire,* Série II, Eric Bentley, organizador. Indiana University Press, 1957.
Música de Hans Eisler.
Na versão final a peça tem quinze cenas, porém no Berliner Ensemble a última foi cortada.

1609: aos 45 anos, Galileu vive com sua filha Virgínia, sua governante, Sr.ª Sarti, e o filhinho desta última, Andrea, que ja se mostra promissor discípulo do mestre. Galileu ganha modestamente a vida a serviço da República de Veneza, como professor na Universidade de Pádua. É um homem inescrupuloso e sensual, que não hesita em dizer que inventou o telescópio quando não fez mais do que copiar uma invenção holandesa. Como os venezianos lhe pagam mal e não lhe dão tempo para suas pesquisas, aceita o convite do Grão-Duque de Florença para mudar-se para seus domínios. Embora lá possa faltar a liberdade que tem em Veneza, ao menos terá lazer para continuar suas observações das estrelas com o novo telescópio.

Galileu provou que a Terra não é o centro do universo; mas embora Clavius, o próprio astrônomo do Papa, confirme suas descobertas, a Inquisição proíbe-o de publicá-las. Durante oito anos, Galileu guarda silêncio, mas quando um novo Papa, Urbano VIII, um matemático conhecido como sendo de mentalidade esclarecida, sobe ao trono, Galileu vê uma possibilidade para que sua nova ciência seja aceita. Porém o Grande Inquisitor convence o Papa de que tais descobertas solapariam a base da autoridade da Igreja. O Papa concorda que os instrumentos de tortura sejam mostrados a Galileu.

22 de junho de 1633: Os discípulos de Galileu, entre eles Andrea Sarti, agora homem, recusam-se a crer que Galileu possa repudiar seus ensinamentos. O dobre dos sinos anunciam que ele repudiou. Ele entra, é um homem derrotado. Andrea grita: "Pobre do país que não tem heróis"! e Galileu responde: "Não. Pobre do país que precisa de heróis"!

Anos mais tarde: Galileu vive no campo, sob severa supervisão da Inquisição. Sua filha, cujo noivo rompeu o noivado por causa das convicções de Galileu, tornou-se numa solteirona que o atormenta. Galileu, quase cego, obsequiosamente passa seu tempo ouvindo leituras de tratados religiosos. Andrea Sarti, revoltado com a covardia do velho, visita-o antes de partir para a Holanda. Quando Galileu lhe entrega o manuscrito completo de seus *Discorsi,* o desprezo de Andrea transforma-se em admiração. Agora compreende por que Galileu se retratou — para ganhar o tempo necessário para completar sua grande obra. Mas Galileu não aceita tal interpretação. Considera-se um criminoso, cuja covardia deu exemplo para os séculos que hão de vir. Fez a ciência serva da autoridade, em lugar de asseverar seu direito de transformar o mundo em benefício da humanidade.

Andrea contrabandeia os *Discorsi* através da fronteira.

A obra-prima de Brecht mostra-nos o cientista Galileu como um sensual, para quem até mesmo a busca do conhecimento é um prazer dos sentidos. Os representantes da Igreja são desenhados como homens brilhantemente inteligentes,· que argumentam em favor de sua causa com suprema mestria. Os outros personagens — a filha Virgínia, que ama o pai, fica solteirona por causa de seu vício da ciência, mas não o compreende; sua maternal governanta, Sr.ª Sarti, seu filho Andrea e um vasto elenco de figuras menores são magistralmente observados e apresentados tridimensionalmente, com vasta riqueza de detalhe.

DER GUTE MENSCH VON SEZUAN (A Alma Boa de Se-Tzuan)
Escrita em 1938-40.
Estréia: Zurique, 4 de fevereiro, 1940.
Publicada em *Versuche 12; Stuecke VIII.*
Tradução inglesa de Eric Bentley e Maja Apelman em *Parables for the Theatre,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1948. Oxford University Press, Londres, 1949. Edição em brochura, Evergreen Book (E53) Grove Press, Nova York.
Música de Paul Dessau.
Uma parábola, situada na China moderna.
Três deuses vieram à Terra para procurar um ser humano realmente bom. A não ser que ao menos um possa ser encontrado, o mundo não poderá continuar a existir. Estão cansados de sua busca infrutífera. Ao entrar na cidade de Se-Tzuan pedem a Wang, o vendedor de água, que encontre alguém que lhes dê abrigo nessa noite. A gente fria e egoísta da cidade se recusa a recebê-los em suas casas. Só Shen-Te, a prostituta, oferece-lhes um lugar onde repousar seus corpos cansados. Chega até a mandar embora um possível freguês para manter livre um quarto para eles. Pela manhã os deuses recompensam-na com um presente em dinheiro, suficiente para que ela compre uma pequena tabacaria.

Mas no momento em que corre a notícia de que a bondosa Shen-Te recebeu uma fortuna, um bando de parasitas, supostos parentes e credores desabam sobre ela. Para se proteger, ela assume a personalidade de um impiedoso primo, Shui Ta. Esse jovem, grosseiro e brutal, expulsa os exploradores.

Shen-Te encontra um aviador desempregado, Yang Sun, e o salva do suicídio. Apaixona-se por ele e os dois fazem planos de se casar. Mas, quando Yang está sozinho com o impiedoso Shui Ta, confessa, falando de homem para homem, que está só atrás do dinheiro dela. Ele quer comprar um emprego de piloto do correio aéreo e não pretende casar com ela. Tendo perdido o noivo, Shen-Te está a ponto de perder também a loja, quando descobre que está grávida.

Shui Ta reaparece. Anuncia-se que Shen-Te foi viajar, e então seu primo cruel pode restaurar-lhe as finanças: abre uma fábrica de tabaco e emprega o ex-aviador Yang, que em breve se torna capataz, por ser também ele implacável e esperto no sentido de explorar os trabalhadores e fazê-los trabalhar mais.

Wang, o vendedor de água, a quem os deuses pediram que os mantivesse informados sobre a vida da única pessoa boa que haviam encontrado até então, está preocupado com a longa ausência de Shen-Te. Desconfia que Shui Ta a matou. Shui Ta, é preso e os próprios deuses aparecem para julgá-lo. Shui Ta revela

que é Shen Te disfarçada. Só sob a máscara da impiedade e da avareza é que a boa alma de Se-Tzuan era capaz de ter sequer a esperança de ganhar a vida para si e para seu filho ainda por nascer. Pois os bons não podem viver em nosso mundo e *permanecer* bons.

Os deuses tolos e inoperantes ficam aliviados, porque o ser humano bom que haviam encontrado ainda está vivo. Quando Shen-Te chama sua atenção para o dilema em que vive, eles mudam de assunto. De uma maneira ou de outra, dizem eles, ela há de dar um jeito. Convencidos de que encontraram ao menos uma boa alma no mundo, voam para o céu. E, no entanto, insiste o epílogo, um mundo no qual os bons não podem viver certamente tem de ser mudado.

HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI (O Senhor Puntila e Seu Criado Matti)
Escrita em 1940-1.
Estréia: Zurique, 5 de junho, 1948.
Publicada em *Versuche 10; Stuecke IX.*
Música de Paul Dessau.
Baseada em contos folclóricos finlandeses e no rascunho de uma peça de Hella Wuolijoki.
Uma peça folclórica *(Volksstueck)* na tradição do drama popular da Áustria e da Baviera. Embora a ação se passe na Finlândia, o modo de falar dos personagens mais populares é um dialeto do Sul da Alemanha.

O Sr. Puntila é um fazendeiro rico. Como o milionário de *Luzes da Cidade,* de Chaplin, irradia bom humor e bondade quando está bêbado, porém reverte a uma atitude "razoável", mesquinha e interesseira, quando sóbrio.

Puntila está a ponto de casar sua filha com um adido do serviço diplomático, um fútil degenerado. Mas quando fica bêbado repreende Eva por até mesmo admitir a possibilidade de tal casamento, chamando sua atenção para a figura viril de seu chofer e pau-para-toda-obra, Matti. A própria Eva também não sente grande entusiasmo pelo casamento com o adido e convence Matti a comprometê-la, pelo simples método de ser visto saindo com ela de uma cabina de banhos. Mas o adido é mesquinho demais para se preocupar com uma questão assim tão trivial.

Manhã da festa de noivado: aparecem quatro moças da vizinhança a quem Puntila havia pedido em casamento na véspera, de noite, enquanto estava bêbado. Agora está sóbrio: manda-as embora. Mas, à medida que a festa vai se desenrolando, fica bêbado novamente e começa a insultar o adido até que mesmo este percebe que não é mais desejável. Puntila quer que Matti tome o lugar do adido e se case com Eva. Matti tem suas dúvidas: submete-a a um interrogatório para ver se ela é suficientemente qualificada para ser a mulher de um trabalhador. Eva é reprovada no teste. Matti resolve que chegou o momento em que tem de partir: a amizade ou as ligações de família entre um latifundiário e um empregado só podem acabar em desastre.

Puntila é maculada por algumas alfinetadas de pouco tato contra os finlandeses anticomunistas, porém contém algumas cenas magistrais. O próprio Puntila é um personagem memorável: as transições entre suas personalidades de sóbrio e de bêbado são realizadas com mestria. Muito contra as intenções de Brecht, Puntila rouba a peça. Matti tem algumas falas espirituosas de sabedoria schweikiana nas primeiras cenas, mas acaba parecendo presunçoso e preconceituoso quando recusa a moça que o ama por razões áridas e pedantes.

DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI (A Resistível Ascensão de Arturo Ui)

Escrita em 1941.
Estréia: Stuttgart, novembro, 1958.
Publicada em *Stuecke IX.*

Uma longuíssima peça (17 cenas) em paródia de verso branco heróico. Tenta transportar a história de Hitler, do início até a ocupação da Áustria, para o mundo dos *gangsters* de Chicago. Esse ambicioso projeto, com seus premeditados paralelos com o *Richard III* de Shakespeare, fracassa. Os paralelos entre os acordos de Hitler com os capitalistas alemães e as ligações entre os *gangsters* de Chicago e um grupo de negociantes de verduras são forçados e pouco convincentes. Brecht conhecia Hitler; mas sabia muito pouco a respeito de Chicago.

DIE GESICHTE DER SIMONE MACHARD (As Visões de Simone Machard)

Escrita (em colaboração com Lion Feuchtwanger) em 1941-3.
Estréia: Frankfurt, 8 de março, 1957.
Publicada em *Stuecke IX.*

Outra peça sobre o tema de Santa Joana: Simone Machard, uma adolescente, trabalha como criada do *patron* de um hotel, um posto de gasolina e uma companhia de transportes na França central. É junho de 1940; os alemães estão avançando. Simone está preocupada com o irmão, que está servindo na frente de batalha, e andou lendo a histódia de Jeanne d'Arc. Em seus sonhos, o irmão aparece como um anjo, conclamando-a a salvar a França.

Na confusão, rapinagem e egoísmo do pânico e do colapso, Simone é a única a tentar ajudar os refugiados famintos, a evitar que as reservas de alimento caiam nas mãos dos alemães, a salvar a dignidade e a honra de seu país. Em seu mundo de sonhos, o Prefeito transforma-se em Carlos VII, o dono do hotel é o Condestável, sua miserável mãe a Rainha Isabel. Os alemães ocupam a aldeia, e a mãe do *patron* colabora com eles. Simone descobre que ela está a ponto de vender o segredo do depósito secreto de gasolina aos alemães e incendeia-o. Em suas visões, ela é julgada e condenada à morte. Na vida real, é considerada louca e internada num hospício.

O encanto da peça reside na arte com que os sonhos e visões da moça mostram a história vista pelos olhos de uma pessoa ingênua e simples — com uma comovente mistura de anacronismo e ingênuos chavões. Por vezes a linguagem dos sonhos se dissolve para formar um idioma de sonho joyciano.

SCHWEIK IM ZWEITEN WELTKRIEG (Schweik na Segunda Guerra Mundial)

Escrita em 1941-4.
Estréia: (em Polonês), Varsóvia, 17 de janeiro, 1957; (em alemão), Erfurt, março, 1958.
Publicada em *Stuecke X.*
Música de Hans Eisler.

O imortal bom soldado é transportado para Praga ocupada pelos alemães. Continua a encontrar seus amigos na mesma taverna, Zum Kelch, porém a dona agora e a atraente Sr.ª Kopecka, uma jovem viúva que é uma tcheca altamente patriótica. O delator Bretschneider é agora agente da Gestapo. O amigo de Schweik, Baloun, continua a ter o mesmo apetite insaciável, e o enredo gira em torno dos esforços de Schweik para satisfazê-lo, a fim de que Baloun não se veja obrigado a entrar para o exército alemão só para poder comer direito. Quando lhe pedem para roubar um lindo cachorro que a mulher de um chefe da SS quer, quem acaba no exército alemão é o próprio Sshweik.

A ação é interrompida por interlúdios, durante os quais os líderes nazistas aparecem como figuras bem maiores que o normal, a não ser por Goebbels, que é muito menor que o normal, e proclamam sua confiança na disposição inabalável que têm os humildes de morrer por eles. Na última cena Schweik, que é o próprio símbolo do povo humilde, encontra Hitler nos campos de batalha nevados de Stalingrado e mostra total despreocupação com o destino deste.

A imitação que Brecht faz da linguagem e da caracterização de Hasek é excepcionalmente bem sucedida. Há também inúmeras canções muito bonitas.

LEBEN DES KONFUTSE (A Vida de Kung Fu-Tze)

Escrita antes de 1944.
Publicada em *Neue Deutsche Literatur,* Berlim Oriental, n.° 2, 1958.

Apenas uma cena desta curiosa peça foi publicada postumamente. Trata da vida de Confúcio e foi escrita para ser interpretada por crianças. “Poderia parecer impossível fazer justiça a tema tão elevado sendo ele entregue a crianças. Porém é possível retrucar que para crianças apenas os mais elevados temas são suficientemente elevados.” Além do mais, fazer com que a vida do grande filósofo seja representada por crianças aumentará a “distância” entre os atores e o público. A cena publicada, que é curta, mostra Confúcio em sua primeira juventude, instruindo alguns de seus companheiros de folguedos. Ele ensina-lhes como dominar seus instintos pelo autocontrole da perfeição das maneiras.

DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS (O Círculo de Giz Caucasiano).

Escrita em 1944-5.
Estréia: (em inglês) Carleton College, Northfield, Minnesota; EUA, 1947; (em alemão) Theater am Schiffbauerdamm, Berlim, junho, 1954.
Publicada em *Versuche 13; Stuecke X.*
Tradução inglesa de Eric Bentley e Maja Apelman. Publicada em *Parables for the Theatre,* University of Minnesota Press, Minneapolis, 1948. Oxford University Press, Londres, 1948. Edição em brochura, Evergreen Books (E53), Grove Press, Nova York.
Música de Paul Dessau.
Baseada na velha peça chinesa, *O Círculo de Giz,* adaptada com sucesso por Klabund, na Alemanha, na década dos 20.

Prólogo. Perto do fim da Segunda Guerra Mundial, membros de duas fazendas coletivas da Geórgia soviética têm uma disputa por causa de um pedaço de terra que pertencera ao grupo que se dedica à criação de cabras antes de ser abandonado ante a invasão alemã. O núcleo vizinho, que se dedica ao cultivo das frutas e ao vinho, fez um plano de irrigação para o qual a terra em questão é essencial. Depois de uma discussão fica resolvido que os que cultivam as frutas ficarão com a terra, pois o seu plano é que tem maiores oportunidades de torná-la mais produtiva. Para ilustrar a ética de tal decisão, um cantor popular georgiano é convidado a cantar a velha lenda do círculo de giz.

Na Geórgia feudal de há muito tempo, vivia certa vez um rico Governador, sua mulher e filho. Num domingo de Páscoa, os barões revoltaram-se contra o Grão-Duque e assassinaram o Governador. Em pânico, a mulher fugiu, abandonando o filhinho. Uma empregada de cozinha, Grusche Vakhnadze, salvou a criança e levou-a para as montanhas. Para esconder a identidade do menino, abrigá-lo e dar-lhe um nome, Grusche concordou em casar com um rico camponês que estava à morte. Parém, após o casamento o morinbundo reviveu, pois tinha apenas fingido que estava doente para evitar ser recrutado para o exército. Agora que a guerra tinha acabado, o soldado Simon, noivo de Grusche, volta para casa, encontrando Grusche casada e mãe de um filho. Antes que ela pudesse explicar a situação, os soldados tiram-lhe o menino, pois a mulher do Governador estava pedindo-o de volta nos tribunais.

Para compreender o julgamento que se segue, é preciso sabermos alguma coisa a respeito do juiz que julga o caso. Sua história nos leva de volta àquele mesmo domingo de Páscoa da revolta dos barões. Naquela noite Azdak, o bêbado escriba da aldeia, abrigou um mendigo que mais tarde reconheceu como sendo o próprio Grão-Duque, Azdak achava que ter salvo o governante incompetente — embora inadvertidamente — era um crime e, por isso, forçou o delegado local a prendê-lo e julgá-lo. Na cidade, entretanto, não havia mais nenhum juiz, e os soldados, que agora constituíam o único poder, divertiram-se tanto com as brincadeiras de Azdak que fizeram-no juiz em lugar do outro que acabavam de enforcar. Por mais dois anos, Azdak julgou o povo da Geórgia. Era venal e debochado, mas favorecia os pobres e sacrificados.

Quando Grusche e a viúva do Governador são levados diante de Azdak, entretanto, ele está a ponto de ser enforcado, pois já que o Grão-Duque voltara ao poder não havia mais lugar para ele. A corda já está em volta de seu pescoço quando chega um mensageiro do próprio Grão-Duque, que acabava de nomear o homem que lhe salvara a vida para ser juiz da cidade. E então Azdak julga o caso. Tendo ouvido os argumentos de ambas as mulheres, ele desenha um círculo de giz no chão, coloca dentro a criança e diz às duas que tentem arrancá-la lá de dentro. A mulher do Governador puxa o menino com violência. Grusche deixa-o ir. Azdak resolve que é Grusche que deve ficar com a criança, porque sua delicadeza provou que era ela quem o amava mais. No meio das danças e comemorações que se seguem, Azdak desaparece e ninguém nunca mais sabe dele.

O significado da história, conclui o cantor, é que as coisas "devem pertencer àqueles que fazem bem a elas: as crianças àquelas que são maternais... e o vale a quem o irrigar e o tornar frutífero".

Com sua poesia, seu uso da narrativa, sua construção dupla, sua ação estilizada — os personagens negativos, maus, usam máscaras — *O Círculo de Giz Caucasiano* é um exemplo memorável da técnica do drama "épico". É uma das maiores peças de Brecht.

DIE ANTIGONE DES SOPHOKLES (A Antígona de Sófocles)

Escrita em 1948.
Estréia: Chur, Suíça, fevereiro de 1948.
Publicada em *Antigonemodell 1948*, Berlim Oriental, 1949.
Uma adaptação baseada na tradução de Hoelderlin. Um prólogo relaciona a peça ao período depois da Segunda Guerra Mundial. Duas irmãs, em Berlim, na fase final da guerra, encontram o irmão do lado de fora de sua casa, enforcado como desertor pela SS. A versão da peça propriamente dita trata a linguagem de Hoelderlin com grande liberdade e enfatiza a natureza de tirano, embriagado de poder, de Creonte.

DIE TAGE DER KOMMUNE (Os Dias da Comuna)

Escrita em 1948-9 em Zurique.
Estréia: Chemnitz (Karl-Marx-Stadt), 7 de novembro, 1956.
Publicada em *Versuche 15; Stuecke; X.*
Música de Hanns Eisler.
Os Dias da Comuna foi escrita como resposta à peça do norueguês Nordahl Grieg *A Derrota*. Usa alguns personagens e situações dessa peça para apresentar a opinião de Brecht sobre as razões da derrota dos *communards* parisienses.

A história pessoal de um grupo de habitantes de um recanto de Montmartre é vista contra um fudo composto pelas atividades do Conselho da Cidade de Paris, sendo dadas também rápidas visões dos inimigos da comuna, Thiers e Bismarck. A fé simplória e o inabalável bom senso do povo são contrastados com os escrúpulos morais e as hesitações dos líderes: em seu liberalismo doutrinário, estes não chegam a usar a violência, impedem as massas de marchar sobre Versalhes para liquidar o Governo de Thiers, deixam intocado o Banco de França, porque ficam hipnotizados pela idéia da legalidade, deixam de impor disciplina e comando unificado a suas forças por causa de seu antimilitarismo, e assim por diante. Como resultado de tudo isto, o povo simples de Montmartre morre na luta, enquanto que do alto de uma colinha Thiers e um grupo de aristocratas observam o espetáculo de Paris derrotada, em chamas.

Os Dias da Comuna é uma peça ambiciosa. Tem muitas passagens felizes, mas não é completamente bem sucedida: os personagens bons são indevidamente romantizados, enquanto que Thiers e Bismarck são caricaturas selvagens. O problema da violência e da disciplina é enunciado, mas permanece sem solução.

DER HOFMEISTER (A Preceptor)

Escrita em 1950.
Estréia: Berlim, 15 de abril, 1950.
Publicada em *Versuche 11.*
Adaptação de uma deça de Jacob Michael Reinhold Lenz (1751-92), um dos gênios loucos da literatura alemã do século XVIII. Para denunciar a fraqueza e a falta de coragem cívica dos intelectuais no período hitlerista, Brecht reviveu esse retrato violento de um mestre-escola alemão: Laeuffer, o pobre preceptor, é seduzido por Gustchen von der Burg, filha de seus patrões, cujo noivo está ausente, na universidade. Gustchen engravida. Laeuffer é enxotado pela família enfurecida e busca refúgio em casa de um mestre-escola de aldeia. Mas novamente aqui ele é dominado por seu instinto sexual. Antes de desmoralizar a afilhada inocente de seu benfeitor, e com isso arruinar ainda uma vez sua carreira de professor, Laeuffer se castra. Mesmo assim se casa com a moça que o levou a fazer seu gesto desesperado e, embora sem filhos, vive feliz para sempre — a própria imagem do pedagogo alemão emasculado.

HERRNBURGER BERICHT (Relatório sobre Herrnburg)

Escrita em 1951.
Estréia: Berlim Oriental, verão de 1951.
Publicada em *Neues Deutschland,* Berlim Oriental, 22 de julho, 1951.
Música de Paul Dessau.
Cantata coral.
Escrita para o Festival Mundial da Juventude Comunista, o *Herrnburger Bericht* trata de um incidente que se seguiu à Reunião da Juventude Comunista do ano anterior. Jovens da Alemanha Ocidental que haviam comparecido foram barrados quando regressavam ao território da República Federal. A polícia tentou impedi-los de marchar através da Alemanha Ocidental em formação cerrada, queria anotar seus nomes, etc. Isso é apresentado como um horrível ataque contra os direitos humanos e a idéia de liberdade. O texto, que consiste principalmente numa versalhada sem

espírito e muito ofensiva, é um dos pontos baixos da carreira de Brecht.

PAUKEN UND TROMPETEN (Tambores e Trombetas).
Estréia: Theatre am Schiffbauerdamm, 1956.
Música de Rudolf Wagner-Regeny.
Uma adaptação da comédia da restautração de Farquhar, *The Recruiting Officer,* por Brecht, Elisabeth Hauptmann e Benno Besson. A época da ação é transferida para a Guerra de Independência americana, o que dá várias oportunidades para referências ferinas ao imperialismo e à conquista colonial. As canções são fracas imitações das de *A Ópera dos Três Tostões.*

TURANDOT ODER DER KONGRESS DER WEISSWAESCHER (Turandot ou O Congresso dos Alvejadores)
Peça incompleta e inédita, escrita durante a permanência de Brecht em Berlim Oriental. Passada numa China mítica, a peça ataca os intelectuais ocidentais que tentam inocentar o capitalismo.

Prosa Narrativa

NOVELAS

DREIGROSCHENROMAN (O Romance dos Três Tostões)
Publicado em 1934.
Tradução inglesa, *A Penny for the Poor,* de Desmond I. Vesey (com versos de Christopher Isherwood). Publicada em Londres em 1937. Transcrita como *Threepenny Novel,* Evergreen Brooks (E42), Grove Press, Nova York, 1956. Bernard Hanison, Londres, 1958.
O *Dreigroschenroman* nasceu no roteiro para a história do filme da peça, escrito por Brecht e rejeitado. É inteiramente diverso do original. O elemento marxista, apenas sugerido em *A Ópera dos Três Tostões,* torna-se dominante. A cena da ação é Londres durante a Guerra dos Bôeres. Macheath, que não é mais um *gangster* elegante e encantador, mas um homem de negócios de meia-idade, opera uma cadeia de lojas de artigos baratos variados, as Lojas *B,* que vendem exclusivamente artigos roubados. O roubo de tais artigos é organizado com base na produção em massa. Macheath e Polly não são mais um par romântico; Polly só casou com ele porque estava grávida de outro homem. O conflito entre o pai de Polly, Peachum, o rei dos mendigos, e Macheath, é transformado estritamente numa questão de negócios, girando em torno da rivalidade entre uma série de cadeias de lojas semelhantes, isto é, para a venda de objetos roubados, e também em torno da venda ao Almirantado de uma série de cascos podres que não podem ser lançados ao mar. O único personagem simpático é George Fewkoombey, um veterano que perdeu uma perna na África e trabalha para Peachum. Depois que Macheath e Peachum acertaram de modo satisfatório suas diferenças, associando suas respectivas empresas, Fewkoombey é enforcado por um assassinato cometido por Macheath.

O *Dreigroschenroman* é uma obra desigual: rasgos de entusiasmo dickensiano e sátira swiftiana se alternam com supostas descrições do funcionamento do capitalismo e das altas finanças como um sistema de fraudes e roubos. O último capítulo, o sonho de Fewkoombey sobre o julgamento de uma figura que lembra Cristo, acusada de enganar o povo por lhe haver dado falsas esperanças, tem uma grandiosidade blasfema toda especial.

DIE GESCHAEFTE DES HERRN JULIUS CAESAR (Os Negócios do Senhor Júlio César)
Publicado em 1957.
Tradução inglesa de uma seleção, feita por Dorothea Alexander, publicada em *Nimbus New English Review,* vol. iv, n.° 2, 1958.
Esta novela inacabada tenciona mostrar um grande homem pelos olhos de seus contemporâneos: o banqueiro de César, Mummlius Spicer, e seu secretário particular, o escravo Rarus. César é mostrado como o títere endividado de um grupo de agiotas, e sua carreira política e subida ao poder são vistas como uma série de golpes para escapar aos credores. A vida romana é modernizada pelo uso de uma terminologia contemporânea para as finanças e a política (à maneira de Feuchtwanger e Robert Graves). Porém, a despeito de algumas passagens espirituosas, a novela não convence.

CONTOS

Em sua juventude Brecht escreveu um número considerável de contos para ganhar dinheiro. Ele não os tinha em grande conta e não foram reeditados em vida do autor. Entre as mais características dessas obras estão:

"Bargan laesst es sein" ("Bargan deixa estar"). Publicado em *Der Neue Merkur,* Munique, 1921.
Esta história, que parece ser a semente de *Im Dickicht der Staedte,* descreve a atração incontrolável de um capitão de piratas, Bargan,

por um membro inteiramente abjeto, e manco, de sua tripulação, que finalmente o arruína.

"Der Kinnhaken". (Um Murro no Queixo). Publicado em *Scherls Magazin,* Berlim, 1.° de janeiro de 1926.
Uma estória de boxe. Um boxeador que perdeu a confiança em si, por causa da constante insistência de seu empresário em evitar que ele beba, perde uma luta. Compreende que seus esforços para não beber liquidaram-lhe a moral. Sempre se deve fazer o que se tem vontade. Essa idéia prenuncia o princípio de auto-indulgência proclamado em *Mahagonny.*

"Eine Pleite-Idee" ("Uma Idéia para Tempos Magros"). Publicado em *Uhu,* Berlim, 12 de setembro de 1926.
Um financista em má situação encontra um indigente que está de tal modo esquálido e miserável de aparência que ninguém lhe dá mais que uns poucos dias de vida. O financista alimenta o homem até que adquire uma aparência sadia, segura a sua vida por uma grande soma e depois deixa-o passar fome novamente até que fique com o mesmo aspecto desesperador de antes. Então leva-o à companhia de seguros, que fica tão alarmada que se oferece para comprar de volta o seguro vendido por soma considerável. O processo é repetido com várias companhias de seguros. O financista, que usa os lucros desse esquema para organizar um negócio próspero, fica magoado porque o pobre não se mostra agradecido a ele, que o alimentou tão bem por tanto tempo.

"Die Bestie" ("A Besta"). Publicado no *Berliner Illustrirte Zeitung,* em dezembro de 1928.
Esta estória, que deu a Brecht um prêmio de 3.000 marcos num concurso, trata do problema da realidade *versus* a ilusão teatral. Um diretor de cinema soviético que está fazendo um filme sobre um *pogrom* de antes da guerra, precisa de um homem que se pareça com o notório Governador da província, Muratov, que organizou o referido banho de sangue. Um velho surpreendentemente parecido com Muratov é encontrado, porém na hora de representar a cena tanto sua maneira quanto sua aparência são excessivamente suaves para o papel de tal vilão. O diretor então tira o papel do velho — que é o próprio Muratov.

KALENDESGESCHICHTEN (Contos do Calendário)
Publicado em 1948.
Um volume de contos, alguns versos narrativos e uma seleção de anedotas de Keuner (ver adiante). Os contos, escritos num estilo muito compacto e despojado, inspirado nas *Novellen* de Heinrich von Kleist, são:

"Der Augsburger Kreidekreis". O enredo do círculo de giz caucasiano transportado para Ausburgo no período da Guerra dos Trinta Anos.

"Die Zwei Soehne" ("Os Dois Filhos"). Fase final da Segunda Guerra Mundial: uma camponesa da Turíngia espanta-se com a semelhança entre um dos prisioneiros de guerra russos que estão trabalhando em sua fazenda e seu próprio filho, que está na frente de batalha. Quando o filho, homem da SS, volta repentinamente, tendo abandonado sua unidade, fica resolvido que o prisioneiro russo, que o denunciaria como membro da SS quando as tropas russas ocupassem a aldeia, tem de ser morto. A camponesa deixa o prisioneiro fugir e entrega seu próprio filho aos russos, para evitar que ele continue sua luta insensata. Desse modo salva a vida tanto do filho quanto do prisioneiro.

"Das Experiment" ("A Experiência"). Francis Bacon morre em conseqüência de suas experiências com uma galinha recheada de neve e ensina ao menino que o ajuda a significação do método científico.

"Der Mantel des Ketzers" (O Casaco do Herege"). Giordano Bruno, lutando por sua própria vida contra a Inquisição, tem a maior preocupação em pagar a um pobre alfaiate o dinheiro que ainda lhe deve por um casaco que este lhe fez.

"Caesar und sein Legionaer" ("César e seu Legionário"). As vidas do ditador Júlio César, seu secretário Rarus e um pobre veterano do exército de César são estranhamente misturadas na véspera dos Idos de Março. A história é um estágio preliminar de sua novela *Die Geschaefte des Herrn Julius Caesar.*

"Der Soldat von La Ciotat" ("O Soldado de La Ciotat"). Um soldado francês com um profundo trauma de combate adquiriu a capacidade de ficar de pé absolutamente imóvel. Pintado cor de bronze, ele se exibe numa feira de diversões de La Ciotat como a estátua viva do soldado desconhecido.

"Der Verwundete Sokrates" ("Sócrates Ferido"). Resolvido a fugir durante a batalha de Délio, Sócrates enterra um espinho num pé e fica imobilizado. Cercado de persas e incapaz de fugir, dá gritos fortíssimos que sugerem a presença de todo um exército grego, causando assim a derrota dos persas. É carregado em triunfo para casa, porém em tempo toma coragem de contar a Alcibíades o que aconteceu realmente. Confessar a própria covardia é o maior de todos os possíveis atos de bravura.

"Die unwerdige Greisin" ("A Velha Indigna"). A avó de Brecht abandona as tacanhas convenções da respeitabilidade da pequena-burguesia após a morte do marido.

GESCHICHTEN VOM HERRN KEUNER (Anedotas do Senhor Keuner)
Escritas entre mais ou menos 1930 até mais ou menos 1956. Publicadas em *Versuche 1,* 1930; *Versuche 5,* 1932; *Kalendergeschichten,* 1948; *Versuche 12,* 1953; e *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957.
Coletânea publicada em Berlim Oriental em 1958.
As anedotas de Keuner são, como dizia Brecht, "tentativas de se fazer citáveis os gestos". Keuner é o *alter ego* de Brecht, e cada anedota expressa uma de suas atitudes pessoais, variando desde a necessidade de ser pontual até problemas mais profundos, tais como sua atitude em relação à religião, à violência, à amizade, etc. As anedotas são muito curtas (variam entre vinte e algumas centenas de palavras) e formam entre as mais extraordinárias realizações de Brecht: espirituosas, concisas, paradoxais e profundas, constituem um equivalente moderno da obra dos grandes moralistas franceses, colocando-se em algum ponto entre as máximas de La Rochefoucauld e os personagens de La Bruyère.

Outras obras de prosa narrativa que são conhecidas apenas por meio de alguns fragmentos publicados são:
Gesichte (Visões). Um ciclo de oníricos esboços em prosa e de parábolas de notável força. Incluem: "Der Disput", publicado em *Pariser Tagezeitung,* Paris, 12-13 de março, 1939; "Der Staedtbauer", em *Berthold Viertel: Dichtungen und Dokumente,* Munique, 1956; "Le Dieu de la Guerre", em *René Wintzen: Bertolt Brecht,* Paris, 1954.

Fluechtlingsgespraeche (*Conversas de Refugiados*). Série de diálogos entre dois refugiados alemães (escrita por volta de 1940). A idéia é nitidamente tirada do *Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderter* (*Conversas de Exilados Alemães*), porém o personagem principal, Ziffel, lembra Schweik e Brecht em seu humor psendo-sério. A julgar pelos dois capítulos publicados ("Dos Passaportes/Da Igualdade da Cerveja e dos Cigarros/Do Amor à Ordem", em *Simn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957, pp. 178-84, e "Da Dialética Hegeliana", em *Aufbau,* fevereiro de 1958, pp. 181-3), trata-se de uma deliciosa obra cômica.

Ensaios e Escritos Teóricos

Uma boa coleção dos escritos de Brecht, a respeito de sua teoria e prática teatrais, é:

Bertolt Brecht: Schriften zum Theater, Siegfried Unseld, organizador, Frankfurt, 1957.
Inclui, entre outros.

Anmerkungen zur Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny". (Notas sobre a Ópera "Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny). Publicado pela primeira vez em *Versuche 2,* 1920.
Um ataque à "ópera culinária" e uma defesa do novo teatro "épico".

Anmerkungen zur Dreigroschenoper (Notas sobre "A Ópera dos Três Tostões"). Publicado pela primeira vez em *Versuche 3,* 1931.

Anmerkungen zur Mutter (Notas sobre "A Mãe"). Publicado pela primeira vez em *Versuche 7,* 1932, com material adicional baseado na produção de Nova York, que apareceu em *Gesammelte Werke,* vol. II, Londres, 1938.
Uma análise detalhada de um espetáculo no estilo "épico".

Neue Technik der Schauspielkunts (Uma Nova Técnica de Interpretação). Escrito em 1940, publicado pela primeira vez em *Versuche 11,* 1952.
Anmerkungen zum Volksstueck (*Notas sobre a Peça Popular*). Escrito em 1940. Publicado pela primeira vez em *Versuche 10,* 1951.

Teoria do teatro popular com referênciass especiais a *Puntila.*

Kleines Organon fuer das Theater (Pequeno Organon para o Teatro). Escrito em 1948, publicado em *Versuche 12,* 1953.
A mais completa enunciação, por Brecht, do último estágio de desenvaolvimento de sua teoria de teatro em setenta e sete parágra-

fos da mais clara segurança e de concisão clássica. Redigido com o maior brilhantismo, porém a forma desunificada leva mais ao obscurecimento do pensamento do autor do que a seu esclarecimento.

Der Messingkauf (A Compra de Bronze). Escrito a partir de 1940 incompleto. Certas partes foram publicadas em *Theaterarbeit,* em 1952, e em *Versuche 14,* 1955.
Este ciclo de poemas didáticos e ensaios em prosa foi planejado para formar parte de uma "Conversa sobre as novas tarefas do teatro". Contém algumas das mais impressionantes declarações teóricas de Brecht, em forma poética, inclusive o "Discurso aos Atores das Classes Trabalhadoras Dinamarquesas", "As Cortinas", "Iluminação", etc.

Die Dialektik auf dem Theater (A Dialética no Teatro). Escrito a partir de 1951, publicado em *Versuche 15,* 1957.
Última enunciação, atenuada, da posição de Brecht. A idéia de um teatro "épico" é gradativamente abandonada.

Outros ensaios teóricos importantes que não aparecem na coleção acima mencionada são:
Der Dreigroschenprozess (O Processo dos Três Tostões). Publicado em *Versuche 13,* 1931.
Um longo e lacrimogêneo ensaio sobre o caso da versão filmada de *A Ópera dos Três Tostões.* O processo é descrito como uma "experiência social" cujo objetivo era demonstrar a primazia das considerações financeiras sobre a justiça numa sociedade capitalista. O ensaio fala também sobre a estética da feitura de filme, do gosto do público, etc.

Fuenf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit (Cinco Dificuldades em se Escrever a Verdade). Escrito em 1934, poi publicado num jornal de emigrados alemães em Paris. Distribuído ilegalmente na Alemanha nazista. Reproduzido em *Versuche 9,* 1949.

No período da luta contra o fascismo não é bastante querer apenas escrever a verdade. O escritor precisa saber como transmitir a verdade. Ele tem de ter: 1) a *coragem* para escrever a verdade; 2) a *sagacidade* para reconhecê-la; 3) a *arte* de saber torná-la útil como uma arma; 4) o *critério* para selecionar aqueles em cujas mãos a verdade será mais eficaz; e 5) a *esperteza* de saber fazer com que ela chegue até estes.

Uebungsstuecke fuer Schauspieler (Cenas de Exercício para Atores). Publicado *Versuche 11,* 1952.
Cenas de paródia e recitativos que têm por objetivo ajudar os atores a encontrem um ponto de vista novo em relação a papéis clássicos, o que é feito por meio da transposição da ação para um plano corriqueiro, ou então pela composição de cenas de ligação que fazem com que as cenas anteriores e subseqüente sejam vistas sob novo prisma. As cenas devem ser representadas durante os ensaios e omitidas na representação. Cenas de exercício para *Macbeth, Maria Stuart* de Schiller, *Hamlet, Romeu e Julieta,* etc.

Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise (Âmbito e Variedade do Estilo Realista). Escrito em 1938, publicado em *Versuche 13,* 1954.
Um acalorado protesto contra a estreita visão stalinista do "realismo socialista". Usando como seu texto a *Mask of Anarchy* de Shelley, Brecht mostra que o realismo é uma questão de conteúdo mais do que de forma, e argumenta que não há necessidade de adesão a uma convenção rigidamente neutralista para se transmitir um contúdo progressista.

Ueber reimlose Lyrik mit unregelmaessigen Rhythmen (Sobre o Verso sem Rima de Ritmo Irregular). Escrito em 1939, publicado em *Versuche 12,* 1953.
Uma enunciação interessante da técnica poética de Brecht. Segundo ele, uma peça sem rima em metro irregular pode ser poesia em virtude da atitude por trás do que se escreve — sua qualidade *gestisch.* Os gritos ritmados de frases simples dos camelôs, as qualidades rítmicas dos jornaleiros e vendedores ambulantes, são citados como modelos para poesia desse tipo.

Livros Modelos

Brecht acreditava que produções exemplares do teatro "épico" deviam ser documentadas e usadas para modelos de produções subseqüentes da peça em questão, dando ao novo diretor uma base sobre a qual trabalhar, sem atá-lo a todos os detalhes. Cada fase de tais produções era fotografada durante um espetáculo. As fotos, juntamente com copiosas notas, eram reunidas em "livros modelo". Alguns desses foram publicados:

Antigonemodell 1948. Publicado em 1949. Reeditado em 1955.
A produção de Brecht da *Antigone* em Chur.

Die Gewehre der Frau Carrar. Publicado em 1952.
Fotografias de produções dessa peça em Paris, Copenhague e Greifswald.

Aufbau einer Rolle, Galilei (A Construção de um Papel, Galileu). Publicado em 1958.
A produção com Charles Laughton na Califórnia, e a atuação de Ernst Buch com o Berliner Ensemble.

Couragemodell 1949 (Mãe Coragem). Publicado em 1958.
A produção de Berlim de 1949.
Fotografias de livros modelo de três produções, um relatório completo sobre três outras, e um vasto material sobre o teatro brechtiano, escritos por Brecht e seus associados estão contidos em:
Theaterarbeit, 6 Auffuehrungen des Berliner Ensembles, Dresden, 1952.
Um magnífico livro ilustrado. As seis produções descritas em detalhe são: *Puntila, Vasa Zhelznova* (Gorki), *Der Hofmeister, Die Mutter, Biberpelz/Der Rote Hahn* (Hauptmann), *Mutter Courage.*

Publicações Várias

Kriegsfibel (Cartilha da Guerra). Publicada em 1955.
Um livro ilustrado: fotografias cobrindo o período desde a Guerra Civil da Espanha até o final da Segunda Guerra Mundial, recolhidas por Brecht de jornais e revistas escandinavos e americanos, cada uma acompanhada por uma quadrinha. Propaganda pacifista soturna mas impressionante. Devia ser suplementada por um segundo volume, *Friedensfibel (Cartilha da Paz),* que ficou inacabado.

TRADUÇÕES

Juntamente com Margarete Steffin, Brecht traduziu as memórias de infância do escritor dinamarquês Martin Andersen-Nexoe: *Die Kindheit,* Zurique, 1945. A tradução é prefaciada por um poema dedicatório de Brecht.

Brecht fez uma adaptação alemã, baseada numa tradução de Ernst Hube, da peça de Sergei Tretyakov, *Ich will ein Kind haben (Quero Ter um Filho).*

Filmes

Brecht escreveu certo número de roteiros cinematográficos, a maior parte dos quais nunca chegou ao estágio da produção. Teve participação nos seguintes filmes completados:

Robinsonade auf Asuncion. Escrito em colaboração com Bronnen, 1922.
Um grupo de personagens vai dar a uma ilha deserta que, ao contrário da ilha de Robinson Crusoe, contém uma gigantesca cidade moderna — completamente abandonada por seus habitantes. A estória (publicada no *Berliner Boersen-Courier* em novembro de 1922, como vencedora de um concurso para filmes) foi usada como base de um filme mudo. Ficou, entretanto, tão distante este da intenção original dos autores que eles o repudiaram. O filme realizado tinha o título *Der Insel der Traenen (A Ilha das Lágrimas)* (ver Arnolt Bronnen gist zu Protokoll, p. 115).

Die Dreigroschenoper, 1931. Dirigido por G. W. Pabst.
O próprio roteiro de Brecht para o film *Die Beule (A Bolha)* está publicado em *Versuche 3.* Pabst não obedeceu a ele e Brecht tinha a maior aversão ao filme resultante. Realizado em versões paralelas em alemão e francês, é, mesmo assim, o mais brechtiano de todos os filmes de Brecht.

Kuhle Wampe, 1932. Roteiro de Brecht e Ernest Ottwald, Música de Hanns Eisler. Dirigido por Slatan Dudow.
A vida entre os desempregados na Berlim pré-hitleriana. Uma família proletária é mostrada nas angústias da crise econômica. O filho, desempregado, suicida-se. A família é despejada de seu casebre e vai morar numa choupana numa área de habitação pública, Kuhle Wampe. A filha e seu noivo brigam porque ele só concorda em casar com ela por um sentimento de dever, quando descobre que ela está grávida. Os amantes acabam reconciliando-se numa grande festa esportiva do Partido Comunista, que simboliza as esperanças para o futuro da nova geração revolucionária. O filme foi exibido nos Estados Unidos sob o título *Whither Germany?*

Hangmen Also Die, 1942. Dirigido por Fritz Lang. Música de Hanns Eisler.
"Vendi uma estória a um afirma de Hollywood, mas não escrevi eu mesmo o roteiro" (Brecht durante o inquérito da Comissão de Atividades Antiamericanas). O assassinato do Governador nazista Heydrich por patriotas tchecos.

Herr Puntila und sein Knecht Matti, 1955. Dirigido por A. Cavalcanti. O roteiro foi escrito com orientação de Brecht.
Feito em Viena, o filme colorido de *Puntila,* com Curt Bois no protagonista, é o fracasso de uma experiência interessante. O na-

turalismo da fotografia e o cenário realista destroem a convenção estilizada na qual a peça é escrita, o que prova que as idéias de Brecht só funcionavam no palco. Talvez essa seja a experiência de por que, apesar de seu amor pelo cinema, Brecht sempre ficava descontente com as versões filmadas de suas obras.

Mutter Courage (iniciado em 1954, inacabado).
Produção Cinemascope em cor. Originalmente a ser dirigida por Wolfgang Staudte, mais tarde por Erich Engel. Brigas por causa da distribuição entre Brecht e Staudte e a interferência das autoridades impediram até aqui que fosse completado esse ambicioso projeto.

Seção C

BIBLIOGRAFIA

A lista abaixo de livros e artigos não pretende ser completa. Só foram relacionados trabalhos que foram efetivamente citados ou de algum modo usados extensivamente. Nem seria possível cobrir toda a literatura a respeito da grande variedade de assuntos mais amplos que forma a base da presente obra: língua e literatura alemães, marxismo, história do teatro, interpretação, etc.

Para bibliografias mais completas das obras de ou sobre Brecht, o leitor pode procurar as seguintes publicações:

NUBEL, WALTER. "Bertolt-Brecht-Bibliographie", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1949.
Esta admirável bibliografia relaciona escritos de e sobre Brecht em *alemão,* publicados até o final de 1956.

NELLAUS, GERHARD. "Brecht-Bibliographie", *Sinn und Form,* Primeiro Número Especial de Brecht, 1949.
Uma bibliografia muito mais curta, mas que também relaciona traduções de obras de Brecht e artigos sobre Brecht em inglês. Não é completamente exata.

Amplos detalhes sobre traduções de obras de Brecht para o inglês e o francês são dados em *The Theatre of Bertolt Brecht,* de John Willet (ver adiante).

Obras de Brecht

As bibliografias acima, principalmente a de Nubel, dão referências detalhadas a respeito das coletâneas de peças de Brecht, etc., bem como das edições em volumes separados e em jornais e periódicos. Na "Lista Descritiva dos Escritos de Brecht" neste volume, o leitor é informado a respeito do volume da coletânea de peças e de *Versuche* no caso de todas as obras ali contidas. Só são fornecidas referências a outras publicações quando as obras não estão incluídas em tais coletâneas.

As edições de coletâneas a que nos referimos são:

Brecht: Versuche, nºs. 1-7, 1930-2; nºs. 9-15, 1949-57; n.º 8 nunca foi publicado.
A série mais antiga está esgotada e é muito rara. A editora Suhrkamp vem prometendo uma nova edição dos números 1-8. A série que veio depois da guerra é publicada em edições paralelas na Alemanha Ocidental (Suhrkamp) e Oriental (Aufbau Verlag). A edição da Alemanha Oriental contém um número especial, adicional (Sonderheft) que transcreve *Die Gewehre der Frau Carrar,* o conto *Der Augsburger Kreidekreis* e os poemas *Neue Kinderlieder.*

Brecht: Stuecke, 10 volumes.
Esta edição das peças completas é também publicada paralelamente na Alemanha Ocidental e Oriental, não sendo as duas, no entanto, inteiramente idênticas, e tendo paginação diferente. Os primeiros dois volumes da edição da Alemanha Ocidental foram publicados em 1953 sob o título *Erste Stuecke (Primeiras Peças).* A edição da Alemanha Oriental só foi iniciada em 1956 e continua uma introdução de Brecht bem como textos revistos de algumas peças. As reedições posteriores da Alemanha Ocidental agora seguem essa versão dos dois primeiros volumes. Todas as referências às *Stuecke* neste livro, a não ser que fique dito explicitamente, baseiam-se na edição Suhrkamp. Dois volumes de adaptações estão em preparo.

Outra edição das obras completas ficou inacabada e é hoje em dia praticamente impossível de ser encontrada:

Brecht: Gesammelte Werke, vols. I e II, Malik Verlag, Londres, 1938.

Esta edição não contém as peças que precederam *Mann ist Mann,* e termina com *Die Gewehre der Frau Carrar.* Foi impressa em Praga, muito embora dê Londres como local de publicação. Os dois outros volumes planejados foram perdidos depois da ocupação de Praga pelosalemães.

Livros sobre Brecht

FASSMAN, KURT. *Brecht: Eine Bildbiographie,* Munique, 1958.
A história da vida de Brecht narrada por fotografias.

HAAS, WILLY. Bert Brecht (Koepfe des XX, Jahrhunderts, Bd. 7), Berlim Ocidental, 1958.
Uma breve monografia que contém algumas impressões pessoais de grande vivacidade, mas também muitas inexatidões.

KLOTZ, VOLKER. *Bertolt Brecht, Versuch ueber das Werk,* Darmstadt, 1957.
Um estudo lúcido e penetrante do estilo e do método poético de Brecht.

SCHUMACHER, ERNST. *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933,* Berlim Oriental, 1955.
Volumoso estudo do Brecht da primeira fase, realizado de um ponto de vista estritamente marxista. Contém riquíssimo material em fatos, porém evidencia o efeito da rígida ortodoxia marxista sobre a faculdade crítica de uma inteligência penetrante: as peças são invariavelmente julgadas segundo seu conteúdo político.

SERREAU, GENEVIÈVE. *Brecht,* Paris, 1955 (Les Grands Dramaturges n.º 4).

WILLET, JOHN. *The Theatre of Bertolt Brecht,* Londres ,1959.

WINTZEN, RENÉ. *Bertolt Brecht* (Poètes d'aujourd'hui, n.º 43).
Um breve estudo, seguido de uma antologia de seleções das obras de Brecht em tradução francesa.

ZWERENZ, GERHARD. *Aristotelische und Brechtische Dramatik,* Rudolstadt, Alemanha Oriental, 1956.

Um apelo no sentido de um compromisso entre o drama brechtiano e o "aristotélico". O autor posteriormente fugiu para o Ocidente.

Números Especiais sobre Brecht em Periódicos

Adam & Encore, Londres, outono, 1956. Número conjunto sobre Brect da revista literária *Adam* e da revista teatral trimestral

Europe, 35e. année, n°s. 133-4, Paris, janeiro/fevereiro, 1957.

Sinn und Form, Berlim Oriental, Sonderheft Bertolt Brecht, 1949.

Sinn und Form, Berlim Oriental. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht, 1957.
Este "Segundo Número Especial de Brecht" de *Sinn und Form* contém várias excelentes contribuições e muito material interessante por Brecht.
As contribuições individuais mais importantes destes números especiais de periódicos estão relacionados em separado abaixo.

Outros Livros e Artigos que Contêm Referências a Brecht

a) *Estudos gerais, material biográfico e reminiscências*

ABRAHAM, PIERRE. "Renier le passé ou préparer l'avenir?", *Europe,* Número Especial de Brecht, 1957.
ARENDT, HANNAH. "Der Dichter Bertolt Brecht", *Die Neue Rundschau,* 1950/n.° 1.
BERENDSOHN, WALTER A. *Die humanistische Front. Einfuehung in die Emigrantenliteratur,* Erste Teil, Zurique, 1946.
BERLAU, RUTH. "Brecht und die Kinder", *Das Magazin,* Berlim Oriental, agosto, 1957.
"Wie war Bert Brecht?", *Das Magazin,* Berlim Oriental, fevereiro, 1956.
BORNEMAN, ERNEST. "Epitaph fuer Bertolt Brecht", *Sinn und Form",* Segundo Número Especial de Brecht, 1957.
"The Real Brecht", *Encore,* n.° 15, julho/agosto, 1958.
BRECHT, BERTOLT. "Aus dem Arbeitsbuch: Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957.
"Augsburger Theaterkritiken", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957.

Ausfuehrungen vor der Sektion Dramatik, IV. Deutscher Schriftstellerkongress (janeiro, 1956)", *Beitraege zur Gegenwartsliteratur,* Berlim Oriental, 1956/n.°1.
"Brief des jungen Brecht an Herbert Ihering", *Sinn und Form,* 1958/n.° 1.
"Kleiner Beitrag zum Thema Realismus", *Sonntag,* Berlim Oriental, 1958/n.° 6.
(O conflito de Brecht com o censo de *Kuhle Wampe.*)
"Kulturpolitik und Akademie der Kuenste", *Neue Deutschland,* Berlim Oriental, 12-8-1953.
"Notizen zur Barlach-Ausstellung", *Sinn und Form,* 1952/n.° 4.
(Defesa do escultor "formalista" Barlach).
BRONNEN, ARNOLT. *Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll,* Berlim Oriental, Hamburgo, 1954.
"Bertolt Brecht und Berlin", *Berliner Zeitung,* Berlim Oriental, 9-2-1957.
Deutsches Theater, Bericht ueber 10 Jahre, Berlim Oriental, 1957.
(Um relatório ilustrado dos dez primeiros anos do pós-guerra do Deutsches Theater).
"Dreizehn Buehnentechmiker erzaehlen", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957.
(Impressões do pessoal do palco e técnicos do Berliner Ensemble.)
EISLER, HANNS. "Bertolt Brecht und die Musik, *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957.
EISNER, LOTTE. "Sur le procès de l'Opera de Quat'Sous", *Europe,* Número Especial de Brecht, 1957.
EMMEL, FELIX. *Das Ekstatische Theater,* Prien, 1924.
FEUCHTWANGER, LION. "Bertolt Brecht, dargestellt fuer Englaender", *Die Weltbuehne,* 4-9-1928.
FEUCHTWANGER, LION. "Bertolt Brecht", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957.
Erfolg (Roman), 2 vols., Berlim, 1930.
FISCHER, RUTH. *Stalin and German Communism,* Cambridge, Massachusetts, 1948.
FRISCH, MAX. "Brecht ist tot", Die *Weltwoche,* Zurique, 24-8-1956.
Tagebuch 1946-1949, Frankfurt, 1950.
HAAS, WILLY. *Die Literarische Welt, Erinnerungen,* Munique, 1957.
Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry, Washington, 1947.
HAUPTMAN, ELISABETH. "Notizen ueber Brechts Arbeit 1926", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957.

GARTEN, HUGO F. *"The Origins of Brecht", Adam & Encore,* Número de Brecht, 1956.

GROSZ, GEORGE. *Ein kleines Ja und ein grosses Nein,* Hamburgo, 1955.

INERING, HERBERT (org.). *Theaterstadt Berlin, Ein Almanach,* Berlim Oriental, 1948.

"Der Volksdramatiker", *Sinn und Form,* Primeiro Número Especial de Brecht, 1949.

JAHNN, HANS HENNY. "Vom armen BB", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957.

KAHN, GORDON. *Hollywood on Trial,* Nova York, 1948.

KERSTEN, HEINZ. *Der Aufstand der Intellektuellen,* Stuttgart, 1957.

KLEINSCHMIDT, KARL. "Wir sind der Mensch von Sezuan", *Neue Zeit,* Berlim Oriental, 19-8-1956.

KOEHNE, DR. "Das Mitbestimmungsrecht des Urhebers des zud Verfilmung Gelangenden Werks am Drehbuch des Films", *Archiv fuer Urheber-Film- und Theaterrecht,* vol, iv, n.° 1, Berlim, 1931.

KOESTLER, ARTHUR. *The Invisible Writing,* Londres, 1954.

KRACAUER, SIEGFRIED. *From Caligari to Hitler,* Princeton, 1947.

KRAUS, KARL. "Kerrs Enthuellung", agosto, 1929. Transcrito em *Widerschein der Fackel, Glossen,* Munique, 1956.

LASKY, MLVIN J. "Berliner Tagebuch", *Der Monat,* Berlin Ocidental, janeiro, 1955.

LEISER, ERWIN. "Nach dem letzten Mal", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957.

LUETHY, HERBERT. "Vom armen Bert Brecht", *Der Monat,* Berlim Ocidental, maio, 1952.

"Leben und Dichten des unsteten Bert Brecht", *Die Zeit,* Hamburgo, 23-8-1956.

MAYER, HANS. "Gelegenheitsdichtung des jungen Brecht", *Sinn und Form,* 1958/n.° 1.

NEHER, CASPAR. "Dem Gedaechtnis meines Freundes", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957.

PAUL, WOFGANG. "Aus Bertolt Brechts spaeten Jahren", *Neue Deutsche Hefte,* Guetersloh, novembro, 1958.

POLGAR, ALFRED. *Handbuch des Kritikers,* Zurique, 1938.

Ja und Nein, Hamburgo, 1956.

POZNER, VLADIMIR. "bb". *Europe,* Número Especial de Brecht, 1957. "bb", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957.

REICH, BERNARD. "Erinnerungen an den jungen Brecht", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957.

ROZENEL, NATALYA. "Lunacharskii i Bertolt Brekht" (Lunacharsky e Bertolt Brecht), *Teatr,* Moscou, 1957/n.° 8.

"Brecht und Lunatscharsky", *Neus Deutschland,* Berlim Oriental, 8-2-1958.

(É uma tradução da obra acima com a omissão de certas passagens antialemães).

RUENLE, JUERGEN. *Das gefesselte Theater.* Colônia/Berlim, 1957. (Uma história das vicissitudes do teatro de vanguarda sob o comunismo.)

SCHOOP, GUENTHER. *Das Zuercher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg,* Zurique, 1957.

STRITTMATTER, ERWIN. *"Besuch bei Brecht — heute", DDR-Revue,* 1957/n.° 9.)

(Uma descrição do arquivo de Brecht.)

SUESKIND, W. E. Artigo "Bert Brecht", em *Die Grossen* e *Deutschen, Deutsche Biographie,* vol. V, Berlim Ocidental, 1957.

SUTER, GODY. "Brecht,, Pinselstriche fuer ein Portraet", *Tagesanzeiger,* Zurique, 1-9-1956.

TRETYAKOV, SERGEI. "Bert Brecht", *International Literature,* Moscou, maio, 1937.

"Der Tod des Bertolt Brecht", *Der Monat,* Berlim Ocidental, outubro, 1956. (Uma coletânea de elogios fúnebres.)

VALENTIN, KARL. *Karl Valentins Lachkabinett* (org. G. Palmann), Munique, 1950.

WEISENBORN, GUENTHER. "Zuercher Tagebuch", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957.

WEISKOPF, F. C. *Unter Fremden Himmel, Ein Abriss der deutschen Literatur im Exil,* Berlim Oriental, 1947.

WEKWERTH, MANFRED. "Auffinden einer Kategorie", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957. (Uma visita a Brecht pouco antes de sua morte.)

WHITE, ERIC WALTER. "Bertolt Brecht", *Life and Letters,* vol. XIII, n.° 1, setembro, 1935.

WINGE, HANS. "Brecht en privé", *Europe,* Número Especial de Brecht, 1957.

b) *O Teatro em Berlim antes de 1933*

IHERING, HERBERT. *Die zwanziger Jahre,* Berlim Oriental, 1948.

KERR, ALFRED. *Die Welt im Drama,* Colônia e Berlim, 1954.

Was wird aus Deutschlands Theater?, Berlim, 1932.

PEM. *Heimweh nach dem Kurfuerstendamm,* Berlim Ocidental, 1952.

PISCATOR, ERWIN. *Das politische Theater,* Berlim, 1929.

STERN, ERNEST, e HERALD, HEINZ. *Max Reinhardt und seine Buehne,* Berlim, 1918.

Die Weltbuehne, Berlim, editado até 1926 por Siegfried Jacobsohn, depois por Carl von Ossietzky (*passim* 1922 a 1933).

c) *A Teoria do Teatro "Épico"*

BENJAMIN, WALTER. "Was ist episches Theater". Transcrito em *Schriften,* vol. II, Frankfurt, 1955.

BENTLEY, ERIC. "Bertolt Brecht and His Work", (pós-escrito, em *The Private Life of the Master Race*), Londres, 1948.
The Playwright as Thinker, Nova York, 1946.
In Search of Theatre, Nova York, 1953.

BUNGE, HANS-JOACHIM. "Brecht probiert", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957.
"Der Streit um das Tal", *Theater der Zeit,* Berlim Oriental, 1956/n. 11 (Beilage).
(Comentário sobre o Prólogo de *O Círculo de Giz Caucasiano.*)

ERPENBECK, FRITZ. *Lebendiges Theater,* Berlim Oriental, 1949.

GORELIK, MORDEKAI. *New Theatres for Old,* Nova York, 1940, Londres, 1947.

HECHT, WERNER. "Die Entwicklung von Brechts Theorie des epischen Theaters 1918-1933", *Theater der Zeit,* Berlim Oriental, 1958/n.° 11 e 1959/n.° 3.

HOFMANNSTHAL, HUGO VON. *Das Theater deh Neuen, Eine Aukendigung,* 1926. Transcrito, Viena, 1947.

MELCHINGER, SIEGFRIED. *Dhama zwichen Shaw und Brecht,* Bremem, 1957.

RUEHLICKE, KAETHE. "Brecht und Obraszow", *Sinn und Form,* 1955/n.° 4.
"Leben des Galilei — Schusszene", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957.

SARTRE, JEAN-PAUL. "Brecht et les classiques", *World Theatre.* Paris, vol. VII/n.° 1, primavera, 1958.

SCHROEDER, MAX. "Aufsaetze ueber Brecht", *Aufbau,* Berlim Oriental, 1957/n.° 1.

WERKWERTH, MANFRED. "Sechs Punkte zum erzaehlenden Arrangement Bertolt Brechts", *Theater der Zeit,* Berlim Oriental, 1956/n.° 11 (Beilage).

WIRTH, ANDRZEJ. "Ueber die stereometrische Struktur der Brechtscehn Stuecke", *Sinn und Form,* Segundo Número Especial de Brecht, 1957.

d) *Brecht na União Soviética*

ANIKST, A. "Zametki po povodu teatra Brekhta" (Notas sobre o Teatro de Brecht"), *Teatr,* 1957/n.° 8.

BACHELIS, T. "Voinstvoyushchaya mysl i ee teatralnaya forma" ("O Pensamento Militante e sua Forma Teatral), *Teatr,* 1957/n.° 8.

Bolshaya Sovietskaya Entsiklopediya, primeira edição, vol. VII, 1927, artigo "Brecht".

Bolshaya Sovietskaya Entsiklopediya, vol. VI, 1951, segunda edição, artigo "Brecht".

Bolshaya Sovietskaya Entsiklopediya, segunda edição, vol. XLV, 1956, artigo "Formalismo".

BRECHT, BERTOLT. *Kavkazhii melovoi krug* (*O Círculo de Giz Caucasiano*) traduzido por S. Apt, pós-escrito por Bernhard Reich, Moscou, 1957.
Mamasha Kurazh i ee deti (Mãe Coragem), traduzida por S. Apt. pós-escrito por Bernhard Reich, 1957.
Zhizn Galileya (Galileu), traduzida por L. Kopelev, pós-escrito por Berhard Reich, Moscou, 1957.
"Bertolt Brecht o teorii i praktike revolyutsionnogo teatra" (Bertolt Brecht sobre a teoria e a prática do teatro revolucionário), intradução por I. Fradkin, traduzido por L. Kopelev, *Teatr,* 1957/n.° 5.
(Tradução severamente seletiva de trechos do *Kleines Organon* e outros escritos teóricos.)

DYMSHITS, A. "Bertolt Brekht", *Zvezda,* Moscou e Leningrado, abril, 1957.

FRADKIN, I. "Bertolt Brekht", *Teatr,* 1956/n.° 1.
"O hudozhestvennon svoeobrazii dramaturgii Bertolta Brekhta" (Natureza artística da dramaturgia de Bertolt Brecht). *Voprozy Literatury,* Moscou, dezembro, 1958.

GAYEVSKII, V. "Zhestokie pritchi Berlinskogo Ansamblya" (As Cruéis Parábolas do Berliner Ensemble"), *Teatr,* 1957/n. 8.

GOLOVASHENKO, YURII. "Berliner Ensemble in Leningrad", *Theater der Zeit* Berlim Oriental, setembro, 1957.

GORCHAKOV, NIKOLAI A. *The Theatre in Soviet Russia,* Nova York e Londres, 1958.

LAQUEUR, W. Z. e LICHTHEIM, G. *The Soviet Cultural Scene 1956-57,* Nova York e Londres, 1958.

LUTSKAYA. E. "Khudozhniki Berlinskogo Ansamblya" ("Os Cenógrafos do Berliner Ensemble), *Teatr,* 1957/n.° 8.

MATSKIN, A. "Politika i Poeziya" (Política e Poesia), *Teatr,* 1957/n.° 8.

MOKULSKII, S. e ROTOTSKII, B. "Segodnvashnee i proidennoe" ("O Contemporâneo e o Antiquado), *Sovietskaya Kultura*, 11-5-1957.

SURKOV, E, "Pervie *Vpechatlenya*" ("Primeiras Impressões"), *Sovietskaya Kultura*, 11-5-1957.

Teatr i Dramaturgiya, 1935/n.° 1. Um número especial dedicado ao Kamerny Teatr de Tairov, que contém uma fotografia da produção de Tairov da *A Ópera dos Três Tostões* em 1930. Cenários de V. e G. Stenberg.

WERKERTH, MANFRED. "Anblick, Einblick, Ausblick. Bemerkngen zum Sowjettheater", *Theater der Zeit*, Berlim Oriental, 1957/n.° 10.

YUZOVSKII, Y. "Bertolt Brecht und sein guter Mensh", *Sinn und Form*, Segundo Número Especial de Brecht, 1957.

"Na spektalyakn Berlinskogo Ansamblya" (Depois dos espetáculos do Berliner Ensemble"), *Teatr*, 1957,/n.° 8.

ZAKHAVA, B. "Sila i Slabost teatra Brekhta" ("Força e Fraqueza do Teatro de Brecht"), *Znamya*, Moscou, 1957/n.° 8.

ZHDANOV, A. A. *On Literature, Music and Philosophy*, Londres, 1950.

e) *Brecht na Polônia*

POMIANOWSKY, JERRY. "Un Théatre du Renouveau en Pologne", *Les Temps Modernes*, Paris, julho, 1958.

WIRTH, ANDRZEJ. "Beitrag zur Brecht-Rezeption in Polen", *Theater der Zeit*, Berlim Oriental, 1956/n.° 12.

ZAHAR EDITORES S/A

A cultura a serviço do progresso social

TEATRO

Metateatro, *L. Abel*
A Experiência viva do Teatro, *E. Bentley*
O Teatro Engajado, *E. Bentley*
O Teatro de Protesto, *R. Brustein*
O Teatro do Absurdo, *M. Esslin*
Uma Anatomia do Drama, *M. Esslin*
Formas da Literatura Dramática, *R. Peacock*
O Teatro de Brecht, *J. Willett*

CINEMA

Reflexões de um Cineasta, *S. Eisenstein*
O Cinema como Arte, *R. Stephenson e J. R. Debrix*